جامعة الاسكندرية

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية القصيدة في شعر نصيب بن رباح

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه بنظام الساعات المعتمدة.

الباحث : محمد عبد المنعم محمد قباجة

إشراف الأستاذة الدكتورة: ناهد أحمد الشعراوي

أستاذ الأدب العربي – كلية الآداب جامعة الإسكندرية

2014

الإهداء

إلـى مـن قـال الله فـي حقهمـا " **وَقُل رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً** "

أمي وأبي.

إلـى مـن تحملـت مشـاق دراسـتي، وصـبرت واحتملـت ووقفـت إلـى جانبي من أول الأمر إلى منتهاه : **زوجتي.**

أهدي هذه الدراسة

شكر واجب

لا يسعني بعد الجهد الذي بذلت في هذه الدراسة، إلا أن أعطي كل ذي حق حقه، من الشكر وعظيم الامتنان، وأخص بالذكر، أساتذتي الأجلاّء في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإسكندرية.

وإني أسأل الله تعالى أن يجعل علمهم نوراً لهم يوم القيامة، وأن يجزيهم عن طلاب العلم خير الجزاء.

وأخصّ بالذكر أستاذتي الكريمة، العالمة الفاضلة الجليلة، الأستاذة الدكتورة ناهد الشعراوي التي تكرمت دون تردد، بقبول الإشراف على هذه الرسالة العلمية. ولم تألُ جهداً في متابعتها منذ كانت فكرة، إلى أن صارت إلى ما هي عليه. فأدعو الله لها بطول العمر وحسن الختام.

كما أشكر كل من ساعدني، ولم يبخل عليّ بنصح وإرشاد، حتى أتممتُ هذه الدراسة.

والله الموفق

الملخص

يعد العصر الأموي مسرحًا فكريًا وسياسيًا واجتماعيًا وأدبيًا من أوله إلى منتهاه ؛ فهو خصب بالثقافة والعلوم بأنواعها ، وهو خصب بالنزاعات السياسية والثورات والقلاقل التي أذكى خلفاء بني أمية نارها بين الناس ، وهو خصب كذلك بالنعرات القبلية ، وبالتفرقة بين أبناء المجمع المسلم : كبيره وصغيره ، أبيضه وأسوده ، شريفه ووضيعه ، مجتمع يميز على غير أساس التقوى . وهو خصب بالتراث الأدبي الذي واكب كل هذه التقلبات ، وسجلها تسجيل المصور المبدع في صغيرها وكبيرها ، فكان الأدب سجلا حافلا لتلك الفترة من تاريخ العرب .

من هذا الباب جاءت دراستي " بنية القصيدة في شعر نصيب بن رباح " ، لتسلط الضوء على مجموعة من الظواهر والقضايا ذات الصلة بالشاعر وبشعره . منها : حياة شاعر من الشعراء السود ، شاعر من نشأته حتى وفاته ظل يعاني من مجتمع يفرق بين أفراده تفرقة على غير أساس سليم ، عاش تحت وطأة لونه الذي عابه عليه كثير ممن عاصروه ، ولكن من عرف قيمته ـ وأقصد هنا الخلفاء ـ قربه وطلب منادمته . إلا أن جانبًا من بدايات حياته لا تزال مظلمة لأنه عبد أسود ، لم يحفل الرواة بتسجيل حياته كغيره من السود ، إلا أنهم ربما أنصفوه في أخريات حياته.

ثم حاولت في هذه الدراسة أن أقف على الموضوعات التي طرقها هذا الشاعر ، فوجدته يقف عند معظم الأغراض الشعرية المعروفة ، غير أنه لم يتطرق إلى الهجاء مطلقًا . ومما يدعو للوقوف طويلا أن مجموع شعره الذي تناولته بالدراسة ، لا يحتوي على قصائد كثيرة ، بل نجد أن هذا المجموع قام على المقطعات الشعرية ما بين البيت وسبعة الأبيات . وهنا تناقض واضح بين ما قاله الأدباء والنقاد ممن عاصروه وجاؤوا بعده ، وبين ما وجدناه من قلة أشعاره في هذا المجموع ، وهذا دليل على ضياع شعره بقصد من الرواة ، أو عن طريق رواية كثير من أشعاره لغيره من الشعراء ، أو جاء ضياع جزء من شعره دون قصد .

وقد وصف كثير من القدماء والمعاصرين نصيبًا بأنه شاعر مقدم في الغزل والمدح والوصف وغيرها من الموضوعات وأنه كان ينأى عن الهجاء ، لعل السبب

في بعده عن هذا الفن ، شعوره بالدونية بين أقرانه من الشعراء والأدباء في عصره وأنه لا قبيلة يفاخر بها ، ولا أهل يدافعون عنه ويدافع عنهم في المحافل . لكنه شاعر عرف قدر نفسه وقيمتها ؛ لم يهج أحدا ، ورفض منادمة الخلفاء ، وكان يكلم النساء من وراء ساتر ، وكان يهزأ - غير مرة - من سواده مع الحرقة التي تتملكه أن تحدث في الأمر . كما أنه عرف مفاتح الخلفاء ، وليس أدل على ذلك من قصته مع عمر بن عبد العزيز ، حين منع الشعراء من الدخول ، لكنه بحنكته وفطنته قال للحاجب : أخبر الخليفة أنني أقول في شعري الحمد لله ، عندها أذن له عمر .

وإذا انطلقنا نغوص في أشعاره وما فيها ، فإننا نجد أن الشاعر طوّع شعره - الموجود منه بين يدينا - ليخدم معاناته وعقدة السواد التي لازمته ؛ فهو لم يهج أحدًا وغزله جاء في المرأة البيضاء التي ما فتئ يطاردها أنّى وجد فرصة لذلك ، وهو على قلته في مجموعه الشعري ، لكنه يدل على نفس شاعرة ، وقريحة قوية . أما مدحه الخلفاء ومن حولهم من الأمراء ، فإن عبد العزيز بن مروان كان له النصيب الأعظم من هذا المديح ، كيف لا يمدحه وهو سبيل منجاته من العبودية ومن العدم وجعل له كيانًا مستقلاً ، بل وقدمه على عباقرة الشعر في ذلك العصر ، ثم توالت مدحاته للأمراء وللخلفاء بعده .

وله شعر في الوصف والحكمة والرثاء وغيرها من الموضوعات . ولكن ما يلفت النظر حقًا ، أنه اتكأ على مجموعة من الطير ، وجد فيها ما ينطبق على حاله ؛ فعبر بالقطاة وبالغراب وبالحمامة عن وضعه النفسي الصعب ، ووجد فيها متنفسًا ما بعده متنفس ، فيه من الحزن والفقد والأسى ما لا يجده عند غيرها ، فحملها كل ما يجول في عقله وقلبه مما يعانيه من هذا المجتمع الظالم ، فكانت نعم المعين والمتنفَّس .

ومع هذه التقلبات غير المنصفة ، وفيما لدينا من شعر ، بنى نصيب قصائده ومقطعاته على الشكل العام للقصيدة القديمة ، فقد سار على نهج القدماء في مطلعها وموضوعها وخاتمتها ، صحيح أن شعره المجموع لا يعطي الحكم الصحيح على معايير النقاد في هذه العناصر ، لكنه راوح بين الجودة والسوء فيها . أما مقطعاته

فقد جاءت مكثفة في معظمها تلبي الغرض الذي وجدت من أجله ، مع اليقن التام أن هذه المقطعات لها تتمات منقوصة .

كما جاءت لغته وأسلوبه لهما وظيفة مهمة في الغرض الذي ينشده ، ترق أحيانًا وتصبح جزلة أحيانًا أخرى ، كما أن لديه معجمه الخاص من الألفاظ والتراكيب ، وبخاصة عنصر التكرار الذي اتكأ عليه بشكل كبير . وهذا ما يتنافى مع ما ذهب إليه الدكتور عبده بدوي حين تحدث عن الألفاظ والتراكيب عند الشعراء السود ، فقال إنها تميل إلى الحكي العاميّ .

وحين نتحدث عن الصورة ، فإنها كغيرها من العناصر التي بنى عليها نصيب قصائده ومقطعاته ، جاءت لتعبر عن نفسيته المرهفة تجاه النساء البيض اللاتي يطلب وُدَهنّ ولا يتوانى في ذلك ، وفي المقابل فإن هذه الصور والأخيلة التي وظفها لخدمة موقفه من المجتمع ، ولخدمة هدفه الذي لا كلّ ولا ملّ من التذكير به ، ومن المحن التي سببها له وليس بيده حيلة فيه ، وهو سواده . فالصورة أسعفته بشكل كبير في التعبير عن كل هذه المعاناة ، وعن كل هذا التبرّم طيلة حياته .

وجاءت موسيقاه ليست سريعة كسرعة السود في حركاتهم وغنائهم وزفنهم ، وهو ما ذهب إليه الدكتور عبده بدوي، إنما كانت موسيقاه موزعة على البحور القصيرة وعلى البحور الطويلة ، فنراه لا يتوانى في إشباع البحور الشعرية من معاناته ومكابدته التي يعيشها . وكأنه قصد من هذا كله ألا يترك مجالًا لأحد كي ينسى معاناة هذا الشاعر ، ليس في عصره بل وفي العصور التي تليه حتى أيامنا هذه . إن نُصيبًا قد حمّل أشعاره مكنونات قلبه وعقله وكل جوارحه ، جعلها مطية همومه وأحزانه وفقده لشيء أمامه ولا يملك تغييره : النساء والسواد .

المقدمة:

الحمد لله الذي جعل العلم غايتنا، وموضوع لقائنا، به نُرضي ربنا، وبه نعلم ما لم نكن نعلم. والصلاة على المعلم الأول سيدنا محمد وعلى آله وصحابته، الذي قال "من سلك طريقاً يلتمس فيه علماً، سهل الله له به طريقاً إلى الجنة، وإن الملائكة لتضع أجنحتها لطالب العلم رضى بما يصنع"، وبعد.

فإن اختيار موضوع للدراسة العلمية، ليس بالأمر السهل، وبخاصة إذا كان في عصر مضى، وقد تناولته الأقلام وحامت حوله الدراسات، ولم يبق فيه من متردّم. ولكن الأساتذة الأجلاّء الذين علمونا العلم وصعوبة طريقه، قد بينوا لنا متعة هذه الطريق، وكيف نتغلب على صعوباته.

وقد دلنا أساتذتنا على فجاج في الدراسات السابقة، لم تُطرق، ومجاهيل لم تُدرس، وأنحاء لم تكن دراستها وافية. ومن هنا لم يكن من الصعب الاختيار وفقاً للمعايير السابقة. ولكن كثيراً من الشخصيات محيّرة في التاريخ، يظنها الإنسان لأول وهلة شخصية واضحة قريبة المتناول، يمكن الولوج إلى مناحيها بكثير من اليسر والسهولة، وحين يقف الدارس أمامها، تتولاه الحيرة، ويعتريه الارتباك، ويتبين أن السهولة أمر ظاهري فقط، وأن أعماق هذه الشخصية تحتاج إلى الجهد والأناة، وإعمال الفكر والتمييز والموازنة، بل والكثير من الوقت أيضاً. ومن هذه الشخصيات شخصية نصيب بن رباح.

فأينما توجهت إلى كتب التراجم، تجد من يثني عليه، وبخاصة في موضوعيْ النسيب والمديح. وتجد من يصفه بالعفة حين يتحدث عن ترفعه عن الهجاء. وفي المقابل نجد الكثيرين يتحدثون عن أمور أخرى في شخصه وشعره؛ فهو من الشعراء السود الذي لاحقتهم عقدة السواد طيلة حياتهم، وقصّروا في موضوعات معينة كالهجاء، خشاة أن يُعيّروا وليس ترفعاً أو صيانة.

وترى بعض النقاد يُزري عليه بعض أشعاره، كسكينة بنت الحسين، وكابن أبي عتيق. ومن هذه المواقف وغيرها تكمن الحيرة وبخاصة حين يتأمل الإنسان ديوانه، أو هذه الأشعار المنسوبة إليه، التي تشكل المقطعات فيها ما نسبته

(90.5%) . وما يزيد الأمر صعوبة أن المقطعات أو الأشعار التي قيلت في المديح، وأثني عليه بسببها، حتى صار مقدماً في المديح والنسيب، قليلة بل أقل من القليلة.

كما أنها في بعضها أبيات متناثرة، ربما يقع النص منها في بيت أو اثنين أو ثلاثة، وهذا لا يليق بالمديح، إلا إن كانت هذه الأبيات من قصيدة طويلة، اخترمتها روايات الرواة لأنه أسود، أو ضاعت فيما ضاع من شعر الشعراء، أو أهملت عمداً، وبخاصة في هذا المجتمع الذي يدين بالإسلام، حيث لا يميز الإسلام بين لون ولون، وعرق وعرق، ومستوى اجتماعي وآخر، لكن المسلمين لم يمتثلوا هذه المُثل في حياتهم العادية؛ فابن أبي عتيق حين يسمع بعض شعر نصيب، يقول له: ما عليك إلا أن تقول غاق فإنك تطير، ويعني بذلك أنه غراب أسود. وحتى سمعنا من يقول له إنه أشعر أهل جلدته، فلم يدخلوه من الشعراء المبدعين البيض.

كل هذه الأمور شكلت تحدياً حقيقياً لدراسة هذا الشاعر، وقد ظننت أن نفسيته وراء الكثير من شعره، وحاولت الاستنارة بما قرأته من آراء حوله، وبهذه الفكرة تكوّنت لديّ من أجل الدخول إلى شعره، لعلّي أدرسُ جانباً منه، متوقعاً أن أخرج ببعض الأمور التي أجدها ذات قيمة، أو ربما تشكل إنارة لدارسين آخرين يمكن أن يتعمقوا في شعره، وأن يجلوا بعض الجوانب الأخرى التي لم أتعرض لها.

وقد أخذت بمشورة أستاذتي في دراسة "بنية القصيدة في شعر نصيب بن رباح"، للأسباب السابقة، ولأن هذا الموضوع بالذات لم يُدرس حسب علمي واطلاعي.

وقد اتّبعت المنهج الوصفي التحليلي عند دراسة النصوص واستكناه ما فيها، كما عرّجت على المنهج التاريخي في دراسة حياته، ولم أهمل المنهج النفسي في حديثي عن تأثير لونه في شعره، كما أفدت من المنهج الاجتماعي في الحديث عن علاقته بمجتمعه، بما يمكنني أن أزعم أنني اعتمدت بشكل أو بآخر على المنهج التكاملي، حيث رأيته أوفى المناهج لحمل أعباء الدراسة في أقسامها المختلفة.

ولم يخلُ الأمر من صعوبات واجهتني في هذه الدراسة، تمثلت في عدم توفر المراجع والمصادر ذات العلاقة، لديّ في فلسطين، وذلك بسبب عدم سماح الاحتلال بدخول كثير من الكتب، وهذا جعل الصعوبة مضاعفة. كذلك فإن كثيراً من المصادر القديمة غير محققة، ولكن يمكن القول إنني قد تغلبت على هذه الصعوبة بشراء مجموعة غير قليلة من المصادر والمراجع من مصر، حيث تتوفر الكتب بصورة طيّبة. ولا يخلو الأمر من بعض الأمور الاجتماعية وما نتعرض له من ضغوطات الاحتلال أيضاً، إلا أن الله سبحانه قد أعان، وتغلبت على معظم هذه الصعوبات وغيرها بالصبر والمثابرة والجد والاجتهاد.

وقد أفدت من كثير من المصادر القديمة، مثل: الأغاني للأصفهاني، ومعجم الأدباء ومعجم البلدان لياقوت الحموي، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وطبقات الشعراء لابن سلام الجمحي، وغيرها.

ومن المراجع الحديثة أفدت كثيراً، مثل: بناء القصيدة ليوسف بكار، والصورة والبناء الشعري لمحمد حسن عبد الله، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، وأسس النقد الأدبي لأحمد بدوي، والنقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال، والخصومة بين القدماء والمحدثين لعثمان موافي وغيرها.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وخمسة فصول، تناولت في التمهيد حياة نصيب ونسبه وديوانه، وفي الفصل الأول عرضت أغراضه الشعرية، ممثلاً عليها ومعلقاً على النصوص، وجاء الفصل الثاني عن البنية الفنية للقصيدة والمقطعة في شعره، وبينت نسبة المقطعات إلى القصائد في ديوانه، ووضحت التشكيل البنائي لكل من القصيدة والمقطعة. وفي الفصل الثالث تناولت التشكيل اللغوي الأسلوبي، فدرست لغته وأسلوبه ومؤثرات الأسلوب.

أما في الفصل الرابع فقد قمت ببحث الصورة الشعرية لدى نصيب، وعلّقت على ما ورد في بعض الدراسات التي صورت صوره قريبة بسيطة. وفي الفصل الخامس تحدثت عن البنية الإيقاعية في موسيقاها الخارجيّة والداخلية، وبعض العوامل المؤثرة فيها.

وختمت دراستي بخاتمة ألممتُ فيها ببعض النتائج، التي رأيتها ملحّة من جولتي مع بنية القصيدة.

ولا بد أن يعتريَ النقصُ عملَ الإنسان، وإن ما قمت به هو جهدي؛ فإن كان التوفيق حليفي فمن الله في السماء، والشكر لأساتذتي ومرشديّ في الأرض، وإن كانت الأخرى، فمن نفسي وأسأل الله التوفيق.

الباحث.

التمهيد- نصيب بن رباح حياته ومكانته.

أولاً: اسمه ونشأته وصفاته.

ثانياً: علاقته بالخلفاء في عصره.

ثالثاً: مكانته الشعرية.

رابعاً: ديوانه.

أولاً: اسمه ونشأته وصفاته.

1- اسمه ونسبه:

اتفقت المصادر التي وجدت فيها ترجمة لشاعري، على أن اسمه نصيب بن رباح [1]، لكنها لم تزد على ذلك شيئاً عن عشيرته وأصله وعائلته؛ ولعل السبب في ذلك أن نصُيباً عبدٌ أسود، فلم يحفل الرواة به، حين ذكروا نسبه.

وقد عاش نصيب في الفترة الأموية، وكان أول ذكرٍ له، حين وَفَدَ على عبد العزيز ابن مروان في مصر، إذ لازمه وامتدحه حتى وفاة عبد العزيز.

ولم تذكر المصادر التي ترجمت له السنة التي وُلد فيها، لكن داود سلوم جامع الديوان، رجّح أن تكون ولادته سنة (44 هـ) في خلافة معاوية، معتمداً على الفترات الزمنية التي قضاها نصيب في بلاط الخلفاء الذين عاصرهم، وهم: عبد الملك بن مروان (65-86 هـ) والوليد بن عبد الملك (86-96 هـ)، وسليمان بن عبد الملك (96-99هـ)، وعمر بن عبد العزيز (99-101هـ)، ويزيد بن عبد الملك (101-105هـ)، وثلاث سنين من خلافة هشام ابن عبد الملك (105-125هـ)، وحين نعلم من المصادر – كما سيأتي – أنه مات سنة (108 هـ) فإن ترجيح سنة ولادته يكون ما بين 40-45 هـ، وهذا يتطابق مع ما ذهب إليه سلوم.

لكن جامع الديوان يُرجح أنه ولد سنة (44هـ)؛ فنصيب حين بدأ ينظم الشعر لا بد وأنه كان قد تجاوز العشرين، وفي هذه السنة توجه إلى عبد العزيز بن مروان في مصر [2].

---

[1] يُنظر: الجمحي، ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، 648. تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة 1974. وابن قتيبة : **الشعر والشعراء**، 410. تحقيق: أحمد محمد شاكر. دار المعارف، ط2، القاهرة 1958. والأصفهاني، **الأغاني** 214/1. تحقيق: إحسان عباس، دار صارد، ط2، بيروت 2004. وأبو عبيد البكري: **سمط اللآلي**، 291. تحقيق: عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والنشر والطباعة 1936. وابن تغري بردي: **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة** 334/1. تحقيق: جمال محرز وزميله. الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1971. والحموي، ياقوت: **معجم الأدباء** 2752/6. تحقيق: إحسان عباس. دار الغرب الإسلامي، بيروت 1993. وابن منظور: **مختصر تاريخ دمشق لابن المساكر** 139/26. تحقيق: أحمد راتب حمّوش. دار الفكر، دمشق 1989. والذهبي: **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام** 330/3. تحقيق: بشار معروف. دار الغرب الإسلامي، بيروت 2003. **وسير أعلام النبلاء** 266/5. تحقيق: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط11 بيروت 2003. والصفدي: **الوافي بالوفيات**، 93/27. تحقيق: أوتفريد فاينترت. المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت 1997. وابن شاكر الكتبي: **فوات الوفيات والذيل عليها**. 197/4. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، 1974م.

[2] نصيب بن رباح: **الديوان**، مقدمته ص5. جمعه : داود سلوم مطبعة الإرشاد، بغداد، 1967.

إن عدم تحديد سنة ولادته، لدليل على أن الرواة ربما أغفلوه ولم يحفلوا به؛ لأنه عبد أسود اللون، ينفر منه المجتمع العربي، ويحتقره لسواده وعبوديته، لكن الاهتمام به تم فيما بعد، حين ذاع صيته، واتسعت شهرته عند الخلفاء والولاة والأدباء، ونراهم – الرواة – يثبتون سنة وفاته.

أما نسبه ؛ فتتفق المصادر التي ترجمت له على أنه مولى عبد العزيز بن مروان، لكن الروايات تذكر أنه كان لبعض العرب من كنانة، التي سكنت بوادي ودّان[1]، فاشتراه عبد العزيز منهم، وقيل إنهم أعتقوه واشترى عبد العزيز ولاءه، كما قيل إنه لوالدين نوبييَنْ كانا لخزاعة، فاشترت امرأة من خزاعة أمه سلاّمة. وتذكر بعض الروايات أن "أمه سوداء، وقع عليها سيّدها فحملت منه فلما مات أبوه باعه عمّه، كما ذكرت الروايات أنه من أصل عربي من قضاعة"[2].

لكن هذه الروايات على اختلافها لا تكاد تلامس الحقيقة؛ لأن المصادر والرواة قد أغفلوا سنة ولادته، فكيف لهم أن يتحدثوا عن أصله، مع أنهم لم يذكروا شيئاً عن ولادته ونشأته، بل إن أول خبره في المصادر، جاء من حديث جرى بينه وبين أخته، حيث بدأ يقول الشعر.

يُكنى أبا مِحْجن[3]، وقيل إنه يُكنى أبا الحجناء [4] لكن الكنية الغالبة عليه هي أبو محجن؛ لأن أخباره في معظمها وردت بالكنية الأولى[5].

2- لقبه:

ذكر الأصفهاني في أغانيه أن لقبه النُّصيب بأداة التعريف في رواية ينتهي سندها عند أحد أحفاد نصيب، في حديثه عن عمّة له اسمها غرضة بنت النصيب، وهي ابنة الشاعر،

---

[1] ودّان: قرية بين مكة والمدينة، وهي مسكن مجموعة من القبائل، مثل: كنانة وضمرة وغفار، ذكرها نصيب في شعره. الحموي، ياقوت: **معجم البلدان** 356/5. دار صادر، بيروت، 1977م.

[2] ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، 410. والأصفهاني: **الأغاني** 214/1. وابن تغري بردي: **النجوم الزاهرة** 334/1. والصفدي: **الوافي بالوفيات** 93/27، وابن شاكر الكتبي: **فوات الوفيات** 197/4.

[3] الأصفهاني: **الأغاني** 215/1. وابن تغري بردي. **النجوم الزاهرة** 334/1. وابن منظور: **مختصر تاريخ دمشق** 139/26. والذهبي: **تاريخ الإسلام** 330/3. والسيوطي: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها** 321/3. تحقيق:محمد أبي الفضل إبراهيم وزميليه. المكتبة العصرية، بيروت، 2004.

[4] ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، 410. وأبو عبيد البكري: **سمط اللآلي** 291.

[5] ينظر مثلاً، الأصفهاني: **الأغاني**: 214/1، و 233/1، و 234/1.

ذكر فيها أن لقبه النصيب [1] ، وحين تحدث الأصفهاني عن نسبه، ذكر أنه لُقّب بالنصيب في البادية تعظيماً له[2].

وقد وردت بعض الروايات في المصادر تذكره بنصيب الأكبر[3]، وبنصيب الأسود المرواني[4]، وذلك تمييزاً له عن نصيب الأصغر الهاشمي مولى المهدي.

وجاء في تهذيب إصلاح المنطق للخطيب التبريزي، أن هناك ثلاثة رجال كل واحد اسمه نصيب، لكنه ميزهم، فالأول نصيب ابن الأسود، والثاني نصيب الأسود المرواني، والثالث نصيب الأبيض الهاشمي[5]، وكذلك ذكرهم السيوطي في المزهر تحت باب (معرفة (معرفة المتفق والمتفرق) [6].

اتفقت المصادر على أن اسم والده رباح، ولكن كما مر منا أن المصادر اختلفت في نسبه وأصله، وكذلك فإنها لم تذكر عائلته بتفصيل أو إسهاب في بداية الأمر، لأنه ولد أسود اللون عبداً.

ونصيب فيما وصل إلينا من شعره، لم يذكر أباه؛ ولعل السبب يرجع إلى كون نصيب عبداً أسود، فلم يستطع أن يذكر والده ليتفاخر به، كعادة الشعراء الذين يتذكرون آباءهم ليتفاخروا بهم وبقبائلهم وبمآثرهم بين القبائل؛ فعله لم يذكره لأنه لا يحمل شيئاً يفاخر به. يقول عباس العقاد: "إن الصفات المحمودة عند العرب تلتقي جميعاً في صفة واحدة هي الكرم. ويعنون بالكرم النسب الحر حين يصفون الرجل بأنه كريم النسب. وكانت الصفات المذمومة عندهم تلتقي جميعاً في صفة واحدة هي اللؤم، ويعنون به النسب المدخول أو الوضيع"[7].

مما سبق يتضح أن نصيباً لم يذكر والده في شعره، كما أن المصادر لم تذكر نسبه، كما فعلوا مع غيره من الشعراء في عصره؛ لأنه عبد بالتناسل، ولا اكتراث لهذه الطبقة عند العرب الخلّص.

---

1 الأصفهاني ، **الأغاني** ، 214/1

2 نفسه ، 214/1.

3 الصفدي: **الوافي بالوفيات** 93/27، وابن شاكر الكتبي: **فوات الوفيات** 197/4.

4 الذهبي: **تاريخ الإسلام** 330/3، **وسير أعلام النبلاء** 266/5.

5 ص 246، تحقيق: فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، لبنان 1983م.

6 346/2

7 العقاد ، عباس : **بين الكتب والناس**، 144. دار المعارف، ط4، القاهرة، 1985م.

أما والدته، فالروايات تقول إنها سوداء نوبية، وأن اسمها سلاّمة، اشترتها امرأة من خزاعة وهي حامل بنصيب[1].

لكنه لم يذكرها في شعره، وتذكر الروايات أنه حين بدأ يقول الشعر في شبابه أراد الخروج إلى عبد العزيز بن مروان، فنصحته أمه بألا يخرج خوفاً من أن يُتهم بالإباق على أسياده، لكنه صمم على الخروج وخرج، فقبضوا عليه وأعادوه، فأعاد الكرّة، فأشارت عليه والدته أن يأخذ ناقة بعينها لسرعتها، فركبها ونجا بها، ليصل إلى مبتغاه[2].

ويأتي خبر والدته في خبر ثان، حين يذكر أنه أعتقها، بعد اتصاله بعبد العزيز، لكنها كانت قد بلغت من الكبر عتيّاً، وفي ذلك يقول: [3] [الطويل]

ولكنني فاديت أمِّيَ بعدما عـلا الـرأسَ منها كبـرةٌ ومشـيبُ

أما زواجه، فقد عانى نصيب عقدة السواد والعبودية، فكانت تؤلمه بشدة، لدرجة أنّ أحد أبنائه أراد الزواج من امرأة من غير جلدته، فأمر عبيده أن يجرّوه ويضربوه[4]. إن مثل هذه الرواية، لتدل على مدى تأثر نصيب بحاله، وإن كان يحاول في مواقف كثيرة إخفاءها وإسرارها في نفسه، لكنها تركت في نفسه غصّة ما بعدها غصّة.

وقد وردت بعض أخبار له، أنه تزوج من امرأة بيضاء تمنعت عليه أول أمرها، لكنها حين أصرّ عليها نصيب تزوجته راضية به[5].

إن هذه الرواية تؤكد نفسيته المتألمة تجاه عرقه الأسود، فأراد بذلك الزواج أن يُورّث أبناءه لوناً غير السواد. وفي رواية ذكرها ابن منظور، أنه تزوج أم محجن، وكانت سوداء، فلما اشتاق إلى البياض، تزوج من امرأة بيضاء[6]. ولعل المرأة البيضاء التي عناها هنا هي نفسها أم محجن؛ لأنه ربما لم ينجح في خلط النسل، وظلت عقدة السواد ملازمة لنسله، ودليل ذلك أنه زجر ابنه عن الزواج من ابنة سيده، كما أنه ذكر بناته، وقد نفض عليهنّ من سواده، فهذه المرارة أصبحت تلازمه طوال حياته.

---

[1] الأصفهاني: **الأغاني**، 214/1.

[2] نفسه، 215/1.

[3] **ديوان نصيب بن رباح**، 65

[4] الأصفهاني: **الأغاني**، 223/1.

[5] الأصفهاني: **الأغاني**، 231/1. وابن منظور: **مختصر تاريخ دمشق**، 143/26. والصفدي: **الوافي بالوفيات** 96/27.

[6] **مختصر تاريخ دمشق** 145/26.

ولعل السبب في هذا، أن نظرة الإسلام التي تساوي بين البشر دون فرق في اللون أو الجنس إلا بالتقوى، وهي الرسالة التي سار عليها نصيب، وآمن بها، لكنها غير الرسالة التي كانت منتشرة في مجتمع البادية، الذي تحكمه العادات والتقاليد وروح العصبية.

وكثيرة هي مغامراته مع النساء من غير جلدته، ولعله أراد أن يعوض النقص الذي يحس به بسبب لونه الذي لازمه في حياته.

وله أخت ذكرها في حديثه حين بدأ يقول الشعر، وكانت عاقلة جَلدَة، وقفت إلى جانبه تثبت قدميه في هذه الطريق التي اختارها[1]. كما أنه ذكر بناته في خبر قدومه على عمر بن عبد العزيز يشكو كسادهن بسبب لونهن الذي ورثنه منه، ففرض لهن عمر فريضة[2].

3- صفاته وأخلاقه:

أ) الصفات الجسدية: ذكر نصيب في خبر حديثه مع عبد الملك بن مروان أن لونه حائل، وشعره مفلفل، وخلقته مشوهة[3]. "وكان أسود خفيف العارضين، ناتئ الحنجرة"[4]، وشعره أبيض اللون[5].

ب) الصفات الخُلُقيّة:

تجمع المصادر التي ترجمت له، على أن نصيباً لم يكن ذا حظ في الهجاء، وهذا أمر ستتم مناقشته في الفصل الأول، عند الحديث عن أغراضه الشعرية.

كما اتفقت المصادر على أنه كان فصيحاً، يعرف قدر نفسه، وبخاصة عند منادمته الخلفاء والساسة، صادقاً في حديثه عفيفاً. يقول نصيب في رواية أبي الفرج الأصفهاني: "والله إني على ذلك ما قلت بيتاً قط تستحي الفتاة الحييّة من إنشاده في ستر أبيها"[6].

---

[1] الأصفهاني : **الأغاني**، 215/1.

[2] نفسه، 227/1.

[3] نفسه ، 223/1.

[4] نفسه، 224/1

[5] نفسه، 225/1.

[6] نفسه، 237/1.

ويقول عبده بدوي: "أما بيوت الخلافة التي تردد عليها، فقد عرف ابتداءً كيف يجعل لنفسه حدوداً، كما عرف كيف يكون دائماً نقي الثوب حسن الزيّ "[1].

ولعل أبرز ما فيه من صفات نفسية أنه – بلغة العرب – "يعرف من أين تؤكل الكتف" فحين طلب سليمان بن عبد الملك من الفرزدق أن ينشده، وكان يظن أنه سيمدحه، ذهب الفرزدق يمدح آباءه، فانبرى نصيب حين رأى الغضب والإنكار على وجه الخليفة، ليقول له: "ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب".

والأمر ذاته يتكرر حين رفض عمر بن عبد العزيز استقباله مع غيره من الشعراء، لمآخذ أخذها عليهم، تدور في معظمها حول النسيب، فقال النصيب: قولوا للخليفة أنا الذي يبدأ شعري بقول: "الحمد لله".

أي ذكاء هذا الذي يعلم أيّة بضاعة يُسَوِّقها في مكانها المناسب. وكثيرة هي الروايات التي تبين حُسن تأدبه مع الخلفاء[2]، وأنه ينأى بنفسه عن مواطن الاصطدام مع الشعراء.

لقد كان نصيب من الرجال الكرام الذين سوّدوا أنفسهم لا بعشيرة تقف وراءه، ولا بحسب أو نسب يفاخر به، بل سوّد نفسه "بالمروءة والسمت، ونأى بأدبه عما يشينه، ويحول بينه وبين التشبه بذوي الأقدار والأخطار، فجمع بذلك علانيته ونجواه، وبلغ من ذلك غاية ما في وسعه أن يبلغه، وليس هو بقليل"[3].

فنصيب كوّن نفسه من عبد يُباع ويشترى، إلى شاعر في بلاط الخلفاء، وليس ذلك بمنّ من أحد، إنما بموهبته وذكائه وفطنته، وحُسن خلقه وتأدبه مع نظرائه من الشعراء، ومع الخلفاء. فكان يعرف قيمة نفسه، وكان يعرف أنه لا يُحسن منادمة الخلفاء، ولا أصحاب السياسة، فنظر بفكره الثاقب إلى المدى الذي يمكن أن يصل إليه في هذا المجتمع، وآثر الوقوف عنده.

وهو رجل عرف كيف يصل إلى الطبقة العليا من طبقات المجتمع، وعرف كيف يتصرف، دون أن يؤذي من مدّ إليه يده. وكان من صفاته كذلك أنه لا يساوره الغضب،

---

[1] **<u>الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي</u>**، ص124. دار قباء، القاهرة، 2001م.

[2] ينظر مثلاً: الأصفهاني: **<u>الأغاني</u>**: 223/1، و 224/1، و 240/1.

[3] العقاد: **<u>بين الكتب والناس</u>**، 116.

ولا يسب أحداً ولا يضرب أحداً كذلك إذا جرى حديث بينه وبين أخلائه وجلسائه، لكنه كان يعقب بكلام ينم عن الحزن والقهر بسبب لونه [1].

ت) هيئته ومظهره:

اتصف نصيب بحسن مظهره وهيئته؛ فكان لا يلبس إلا أنقى الثياب، وأحسن الزيّ[2]، كيف لا يلبس الثياب بهذه الصفات، وهو من شعراء البلاط الأموي، تُعطى له الأعطيات، ويأخذ الجوائز، ومن جهة ثانية لعله أراد أن يُخفي سواده، ويعوض على نفسه لونه الحالك، بمثل هذه الثياب، حتى إن الناظر إليه للمرة الأولى، تلفت نظره الثياب النقية الموشاة، ولا يلفت نظره سواد من يلبس هذه الثياب.

ثانياً: علاقته بخلفاء عصره:

تشير الروايات إلى أن نصيباً كان ذا مكانة متميزة عند خلفاء بني أمّية الذين عاصرهم؛ فأول أمره كان منقطعاً لعبد العزيز بن مروان في ولايته على مصر، وحين خرج من قبيلته عقد العزم على الذهاب إليه، فحين وصل إلى عبد العزيز بعد عناء السفر، وطول الانتظار، مدحه بقصيدة منها: [3] [المتقارب]

لعبد العزيز على قومه — وغيرهمُ نِعَمٌ ظاهرهْ
فبابُك ألْيَنُ أبوابهم — ودارُك مأهولةٌ عامرهْ

فلما انتهى منها، قال عبد العزيز: أعطوه أعطوه[4].

فمن هنا بدأ نحو الشهرة والصيت الذائع في بلاط الخلفاء فيما بعد، وليس ذلك فقط، بل أمام شعراء فحول كالفرزدق وجرير وغيرهم، وهذه اللحظة مهدت له الطريق ليصبح حراً بعد أن أمر عبد العزيز بأن يثمّن ويعتق، وكانت البداية الحقيقية ليعتق أهله من الرقّ.

وكان لنصيب رحلة سنوية إلى عبد العزيز، يمدحه ويأخذ جوائزه، وكان عبد العزيز يحفل به ويقدمه على غيره، ولما مات رثاه نصيب.

---

1 الأصفهاني: **الأغاني**، 230/1.

2 نفسه، 232/1.

3 **ديوان نصيب بن رباح** ، 99.

4 ينظر: الأصفهاني: **الأغاني**، 219/1، والحموي: ياقوت، **معجم الأدباء** 2752/6-2753. والصفدي: **الوافي بالوفيات**، 198/4-199.

فلما ولي عبد الملك بن مروان الحكم، قرّبه وأجزل له العطايا، ورغب في منادمته، لكن نصيباً اعتذر عن ذلك بسبب لونه وخلقته، فأعفاه من ذلك.

أما الوليد بن عبد الملك فحين مدحه نصيب، قال له: أنت أشعر أهل جلدتك. مع أن نصيباً حين ذكر قصته مع الوليد لم يعجبه هذا الوصف، بل طمع في الزيادة[1]. وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على محبتهم له، وتقديمهم إياه على غيره من الشعراء.

وحين كان سليمان وليّاً للعهد، اجتمع عنده الفرزدق ونصيب، فطلب من الفرزدق أن يمدحه، فما كان منه إلا أن مدح قومه دون الخليفة، فغضب سليمان، وأمر نصيباً أن يمدحه، فمدحه بأحسن المدح، فأجزل له العطاء، ولم يعط الفرزدق شيئاً، فخرج غاضباً من مجلس سليمان[2].

ولما جاء عمر بن عبد العزيز، عُرف عنه أنه كان يصد الشعراء، ولا يعطي أحداً، لكنّ نصيباً دخل عليه، فعاتبه عمر لأنه كان يشبب بالنساء، فأخبره نصيب أنه كف عن الأمر، وشهد جماعة من مجلسه ذلك، فطلب نصيب منه أن يفرض لبناته فريضة لأنهنّ لم يتزوجن بسبب لونهن، ولم يأت أحد لخطبتهن، ففرض لهنّ[3].

وورد عن يزيد بن عبد الملك أنه ملأ فم نصيب جوهراً استغنى به حتى موته – كما تذكر رواية الأصفهاني – بسبب قصيدة امتدحه فيها استحسنها وطرب لها[4]. وإن صح هذا الخبر، فهو دليل على مكانة نصيب العالية التي وصل إليها.

ومدح من الخلفاء هشام بن عبد الملك، فطلب من نصيب أن يسأله جائزة، فأبى نصيب ذلك، وكان جوابه ينم عن ذكاء وسرعة حضور، فقال له إن يد الخليفة أجزل بالعطاء من لسان نصيب، فأحسن إليه هشام وكافأه وكساه[5]. وتأخر عنه نصيب حين ولي الخلافة لمرض أصابه، فلما وصل إلى هشام مدحه، رقّ هشام له، واحتفل به وأحسن صلته ووصله[6].

---

[1] الأصفهاني: **الأغاني**، 232/1.

[2] ابن قتيبة: **الشعر والشعراء** 411، والأصفهاني: **الأغاني**، 220/1، والحموري، ياقوت: **معجم الأدباء** 2753/6، والصفدي: **الوافي بالوفيات** 96/27.

[3] الأصفهاني: **الأغاني**، 227/1، وابن منظور: **مختصر تاريخ دمشق** 140/26.

[4] **الأغاني**، 240/1.

[5] نفسه، 222/1.

[6] نفسه ، 241/1.

إن هذه العلاقة القوية بين الشاعر وبين خلفاء بني أمية الذين عاصرهم، وهذه المودة التي يحملها الخلفاء له، وسؤالهم عنه إن غاب عنهم، لدليل على حسن قوله، وصدق مدحه، ورفعة أخلاقه، كما أنه حفظ الودَّ وحسن الصنيع من عبد العزيز، فلازمه طيلة حياته.

ويمكن القول إن نصيباً بهذه المنزلة التي وصل إليها في بلاط الخلافة، وهذا التفضيل الذي حظي به على غيره من الشعراء، إنما بسبب وقوف الخلفاء وراءه استحساناً لشعره، إذ إن شعره – كما سيأتي – كان بعيداً عن الديباجة وعن العصبيات والمفاخرات، بل كان بدوياً لم يطرق باب الحضارة الذي طرقه غيره من الشعراء.

ثالثاً: مكانته الشعرية:

إن لباقة نصيب، وحسن تصرفه في شعره، جعلته مقدماً على مجموعة من الشعراء في عصره، كما أن بعض الشعراء الذين عاصرهم كالفرزدق وجرير والكميت وذي الرمة والأحوص وكثيّر، قد شهدوا له أنه شاعر مقدم، بل هو أشعر أهل جلدته، كما وصفوه بالإجادة والفصاحة والفحولة.

وقد مرّ بنا كيف أن سليمان بن عبد الملك قد أجازه وقدمه على الفرزدق لأنه أحسن قول المدح، كما أن الفرزدق أنكر على نصيب شعره عندها عرضه عليه في المدينة، لأنه أدرك أن منزلته مهددة فأمره أن يكتم شعره ولا يقوله لأحد.

ثم وصفه جرير بأنه أشعر أهل جلدته، أي أن هؤلاء الشعراء الذين دار صراعه معهم، كانوا ينظروا إليه على أنه أشعر أهل جلدته فقط، وحين يشهدون له يكونون ممتلئين بالمرارة والحقد والكراهية.

وفي رواية عن الأصفهاني، أن سيدة أموية فضلت نصيباً على كُثيّر والأحوص، فغضبا وتركا مجلسها[1]. وفي خبر آخر أن ثلاث نساء تذاكرن شعر نصيب وشعر كثيّر وشعر جميل، فكان التفضيل محالفاً نصيباً[2].

---

[1] **الأغاني**: 234/1

[2] نفسه، 244/1.

وقد هجاه عدد غير قليل من شعراء عصره؛ فهاجموا سواده الذي يُعدّ معرّة في مجتمع يحتقر السود؛ لأنه متلازم والعبودية.

وحُسد على الجوائز التي كان يأخذها من ممدوحيه؛ إذ يروى أن نصيباً وفد على عبد الله بن جعفر فمدحه، فأعطاه عبد الله وكساه. فقيل له: لماذا هذه العطايا لهذا العبد الأسود، فكان جوابه "إن كان أسود فإن ثناءه أبيض، وإن شعره لعربي، وقد استحق أكثر مما أخذ"[1].

إن مثل هذا الخبر لدليل على أنه كان محسوداً حتى في جوائزه التي أخذها، من الناس ومن الشعراء، مع أنهم يُظهرون له الود والثناء.

وقد سمعه مرة ابن أبي عتيق الناقد يقول[2]: [الطويل]

وكدتُ ولم أُخْلَق من الطير إن بدا سنا بارقٍ نحو الحجازِ أطيرُ

فكان رده ساخراً، فقال له: قل (غاق فإنك تطير). وعنى بذلك (أنه غراب أسود)[3]، وفي ذلك سخرية من شخص نصيب ولونه.

إن هذا الاحتقار وهذه السخرية التي كان يسمعها نصيب من معاصريه، لم تثنه عن قول الشعر، بل نراه يصعد ويرتقي في منازل الشعراء المجيدين الذين ارتقوا لا بشرف أب ولا عشيرة، بل بلسان وعقل.

وقد آمن نصيب بأن اللون الأسود " كفيل بأن يُغري صاحبه بجمال الخلق وحسن السيرة، فهو أهلٌ لأن يُحسب له ما صنعه بنفسه، ولا يُحسب عليه ما صنعه الآباء والأمهات ولا يد له فيه"[3].

ولعل السبب في هذا اللؤم، وحدة الطبع تجاه نصيب، أن المجتمع في تلك الفترة كان ينظر إلى من يقول الشعر من غير العرب الخلّص ذوي النسب والمكانة، نظرة سخرية واستهزاء، والمقصود هنا أن الشعر ميراث من الآباء ومن الأجداد، ولا يقوله إلا من كان عربياً خالصاً، له عشيرته المعروفة تدافع عنه وتقف وراءه.

---

[1] الأصفهاني ، **الأغاني**، 224/1

[2] **ديوان نصيب بن رباح** ، 91.

3 الأصفهاني ، **الأغاني** ، 237/1

[4] العقاد: **بين الكتب والناس**، 120.

لكنه قاوم هذه النظرة، واستطاع بما أوتي من ملكة شعرية، وعقل ولسان نافذين، أن يصل إلى ما وصل إليه عند الخلفاء؛ فقد جعله ابن سلاّم الجمحي في الطبقة السادسة الحجازية من طبقاته، مع الأحوص وجميل وابن قيس الرُقّيات[1].

وأدرك من جاء بعده قيمة شعره، كما أُعجب بها من عاصره؛ فالأصمعي حين كان ينشد أبياتاً له كان يقول: قاتله الله ما أشعره[2]، كما عرف مؤرخو الأدب العربي شاعريته، يقول الأصفهاني: "كان شاعراً فحلاً فصيحاً مقدماً في النسيب والمديح، ولم يكن له حظ في الهجاء، وكان عفيفاً"[3].

وقال عنه ياقوت الحموي: "شاعر من فحول الشعراء الإسلاميين، ...، وكان فصيحاً مقدماً في النسيب والمديح، مترفعاً عن الهجاء، وكان مقدماً عند الملوك يجيد مديحهم ومراثيهم"[4]. وقال فيه الصفدي وابن شاكر الكتبي إنه فحل مقدم في المديح والنسيب[5]، وقال عنه الذهبي إن شعره في الذروة[6].

أما مؤرخو الأدب في العصر الحديث، فإنهم أنصفوه كما القدماء؛ فشوقي ضيف يقول عنه: "كان كبير النفس، فلم يتورط في هجاء، وكان عفيفاً وله غزل نقي طاهر، وهو لذلك يُسلك في العذريين"[7]. إن هذا الوصف له بأن يقع ضمن الشعراء العذريين غير دقيق تماماً، وإن كان قد تصابى زمناً، إلا أنه يمكن أن يقع في باب مكابدة النفس، التي تشعر بالمرارة والحسرة والنقص.

ويقول محمد عبد العزيز الكفراوي إنه كان يَعُدّ نفسه شاعر الدولة الأموية، وكان بنو أمية يقرونه على ذلك[8]. وهذا كلام يجاري الصواب؛ لأن جل خلفاء بني أمية ممن عاصرهم كان يقدمه ويقربه إلى درجة المنادمة، والتخلي عن غيره من الشعراء، وتفضيله على غيره.

---

1. **طبقات فحول الشعراء**، 648.

2 الأصفهاني: **الأغاني**، 231/1.

3 نفسه، 214/1.

4 **معجم الأدباء**، 2756/6.

5 **الوافي بالوفيات** 93/27، **وفوات الوفيات** 194/4.

6 **سير أعلام النبلاء**، 266/5.

7 **العصر الإسلامي**، 224. دار المعارف، ط5، القاهرة 2008.

8 **تاريخ الشعر العربي، في صدر الإسلام وعصر بني أميّة**، 101. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1961م.

ولعل وصف العقاد له بأن (العبد السيّد) [1]، يُعد وصفاً دقيقاً. إذ إن العقاد حين تناول هذه الشخصية، درسها من ناحية السموّ بالنفس ذاتياً دون الاتكاء على شرف قبيلة أو أهل. يقول: "قد كان مثالاً فريداً بين شعراء زمانه، وبين الشعراء في كل زمان، للرجل الكريم الذي سوّد نفسه بالمروءة والسمت، ونأى بأدبه عما يشينه، ويحول بينه وبين التشبه بذوي الأقدار والأخطار"[2].

إن هذه الأوصاف التي اتصف بها نصيب من القدماء، والمحدثين، وممن عاصره من الخلفاء والأدباء، إنما تدل على شاعر فحل، سما بنفسه وبعقله وبلسانه على لونه، واستطاع أن يكظم غيظه حين كان يُعيّر بسواده، وكان هذا الأمر دافعاً له كي يسير في طريقة بكل ثبات وقوة، غير آبه بما يُقال له وعنه، وربما كان رده على من يسيء إليه عن طريق التقرب من الممدوحين والخلفاء بشعره، وحلاوة لسانه، ودماثة أخلاقه.

ولا نغفل بعض لمحاته النقدية؛ فهناك خبران عن نصيب فيهما لمحات نقدية، تدل على حنكة وخبرة وسداد رأي، فالأول حين سئل عن شعراء عصره، قال إن جميلاً إمامهم، وعمر بن أبي ربيعة أوصفهم للنساء، وكُثيراً أبكاهم على الأطلال، وأمدحهم للملوك، وهو – نصيباً – فيقول الشعر على طبيعته[3]. والثاني حين اجتمع مع الكميت وذي الرمة، وأخذوا يتناقشون الشعر، ونصيب يحصي أخطاءهم ويصوبها لهم[4].

وفاته:

اتفقت معظم الروايات والأخبار أنه توفي سنة (108 هـ)، لكنها لم تحدد مكان وفاته ولا أين دُفن. بل اكتفت بالسنة فقط[5]. لكن الصفدي جعل وفاته سنة (120هـ) [6]، وتبعه وتبعه في ذلك ابن شاكر الكتبي[7].

---

[1] **بين الكتب والناس**، 116و 120.

[2] نفسه، 116.

[3] الأصفهاني: **الأغاني**، 232/1.

[4] نفسه، 227/1

[5] الأصفهاني: **الأغاني** 214/1، وأبو عبيد البكري: **سمط اللآلي** 291، وابن تغري برودي: **النجوم الزاهرة** 334/1، والذهبي: **سير أعلام النبلاء** 226/5.

[6] **الوافي بالوفيات**، 93/27.

[7] **فوات الوفيات**، 197/4.

رابعاً: ديوانه:

حين هممت بدراسة شعر نصيب، لم أجد أمامي ديواناً غير الديوان الذي جمعه داود سلوم سنة 1967م. وهو مجموع شعري جمعه سلوم من مظان المصادر التي توافرت له، وحوت قصائده ومقطعاته الشعرية.

بلغ عدد النصوص ما بين قصيدة ومقطوعة وأبيات مفردة (161) نصاً، منها أربع عشرة قصيدة، والباقي ما بين أبيات مفردة وبين مقطعة.

وقد أرجع جامع الديوان سبب قلة أشعار نصيب المرويّة، إلى عوامل منها: أن الرواة يأنفون من جمع شعر رجل أسود، ثم إنه لم يدخل في هجاء مقذع مثل الفرزدق والأخطل وجرير، حتى يشتهر شعره ويكسب الرواج. ثم إن شعره في الغزل لم يكن يضارع شعر الغزل في الحجاز مثلاً، إضافة إلى أن رواة الأخبار والسِّير أسقطوا منه الكثير من مدائح الأمويين بسبب موقفهم من الخلفاء الأمويين. كما أن علماء اللغة والنحو احتجوا بأشعار شعراء القرن الأول الهجري؛ لأن ألفاظهم حوت مادة لغوية ونحوية وبلاغية، وأخذوا الأبيات المفردة لتخدم الغرض أو الشاهد اللغوي. لكن شعر نصيب لم يخدمهم كثيراً في مثل هذه المسائل لأن شعره سهل سلس لا تعقيد فيه، لذلك أخذت أبيات بعينها وهي قليلة جداً[1].

ومن الأسباب التي أدّت إلى ضياع شعره، أن كثيراً من شعره في الغزل قد نُسب إلى شعراء عشاق غزلين؛ فهو لم يُعرف عنه قصة حب كما عند جميل أو كثيّر؛ لأنه تغزل بشكل عاطفي، ولم يخصّ امرأة بعينها في شعره، إلا أنه اختار في أَغلب شعره الغزلي اسم ليلى، لذلك فإن جزءاً من شعره قد كُتب له أن ينقل منه إلى مجنون ليلى، وكثيرة هي الروايات التي تفندّ وجود المجنون وتشكك فيه.

لذلك فإن سلوم يرى أن عدداً لا بأس به من مقطعات نصيب نُسبت إلى شعراء آخرين، أو أضيفت بعض أشعاره إلى أشعارهم، أو إلى أشعار شعراء نظموا شعراً عن قصد أو دون قصد في الغزل على وزن واحد وقافية واحدة، وهذا جعله – داود سلوم – يعد ميزان الشعر العربي والقافية ووحدة الموضوع، من أسباب اختلاط كثير من الشعر[2].

---

1 مقدمة ديوان نصيب، 49.

2 مقدمة الديوان، 51.

فربما كانت هذه الأسباب التي ذكرها داود سلّوم أو غيرها، قد أدت بشعر نصيب إلى الضياع، أو أنها نُسبت إلى غيره من الشعراء، ولعله كان محقاً في نظرته إلى سبب ضياع شعر نصيب. ولم يكتف بذلك بل قام بحسبة عدد الأبيات المتوقع أن يكون الشاعر قد نظمها في مسيرته[1].

وإني إذ أتناول في هذه الدراسة "**بنية القصيدة في شعر نصيب**"، فإنني سأعتمد على هذا المجموع الشعري، مبتدئاً فيه بأغراضه الشعرية.

---

[1] **مقدمة الديوان**، 51. حيث رأى أن الشاعر لو نظم عشرة أبيات في كل شهر على مدار أربع وأربعين سنة، لوصل مجموع أبياته الشعرية إلى أكثر من خمسة آلاف بيت من الشعر.

الفصل الأول: أغراضه الشعرية

أولاً: المدح

ثانياً: الرثاء

ثالثاً: الغزل

رابعاً: الفخر

خامساً: موضوعات أخرى [الوصف/ الحكمة/ الاعتذار/ الهجاء].

أولاً: المدح.

لما كان المدح هو حسن الثناء[1]، أي الثناء على الإنسان بما له من صفات، فإن من واجب الإنسان أن يمدح أو أن يثنيَ بالخير على من أسدى له معروفاً. والمعروف أن المديح قديم قدم المعروف ووجود الناس المتفضلين، ووجود من يُقِّدر المعروف.

يرى قدامة بن جعفر أن فضائل الناس إنما هي الفضل والشجاعة والعدل و العفة، لذلك كان القاصد لمدح رجل بهذه الخصال الأربعة مصيباً، وقد يجوز أن يقصد الشاعر للمدح ببعضها دون بعضها الآخر؛ كأن يصف الشاعر إنساناً بالجود مثلاً، فيغرق فيه ويتفنن في معانيه، دون أن يُعرّج على الفضائل الأخرى. ويعدون من يركز على واحدة من الفضائل مقصراً؛ لأن البالغ في التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها جميعها[2].

ولأهمية المديح وجدنا شاعراً كبيراً هو أبو تمام يوصي البحتري بقوله: "إذا أخذت في مدح سيد ذي أيادٍ فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأبن معالمه، وشرّف مقامه، وتغاضّ المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرديئة، ولتكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"[3].

ولاحظ أحد النقاد أن المديح أو معظمه يتصف بصفتين أساسيتين: الأولى أنه ناشئ عن عاطفة غير صادقة، والثانية أنه كاذب في دعاويه لا يلتزم جانب الصدق[4]. وهذا لا يعني أن الوصف ينسحب على جميع شعراء المدح؛ فحين نقرأ بائية أبي تمام في مدح المعتصم ندرك أنها عن إعجاب حقيقي، وصدق عاطفة. لكن المقصود أن الحكام كانوا يغدقون الأموال على الشعراء المادحين، ليذيعوا فضائلهم بين الناس، وبخاصة في العصر الأموي، حين كان الأمويون ينشدون الطاعة، فشجعوا الشعراء المادحين. من هنا كان الشعر المدحي في العصر الأموي يتبنى سياسة الدولة، ويصوغ مبادئها في إطار فني، يحرص الشاعر على إجادته كل الحرص[5].

---

1 ابن منظور: **لسان العرب** (مادة مَدَحَ). دار صادر، ط، بيروت، 1997م.

2 **نقد الشعر**، 96. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

3 الحصري القيرواني: **زهر الآداب وثمر الألباب**، 101/1. تحقيق: علي محمد البجاوي. الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.

4 بدوي، أحمد: **أسس النقد الأدبي عند العرب**، 214. مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1996م.

5 زراقط، عبد المجيد: **الشعر الأموي بين الفن والسلطان** 70. دار الباحث، بيروت، 1983م.

كما أن السلطان بسبب من تحكمه بمصادر الثروة، وبسبب المكانة التي يحتلها في المجتمع، استطاع أن يتحكم بمعظم شعراء ذلك العصر[1].

وقد امتزج المديح بالنوال الذي يرجوه المادح، وبسبب المكانة التي يحتلها في المجتمع، استطاع أن يتحكم بمعظم شعراء ذلك العصر[2].

وإذا وصلنا إلى نصيب، أحد الشعراء السود، فإن النقاد قد تحدثوا عنهم، واصفين هؤلاء السود بأنهم لم يمدحوا كثيراً؛ لأنهم لم يُشغلوا بالناس عن أنفسهم، ثم إنهم يحسّون أنهم لا يحسنون المسامرة والنفاق الاجتماعي، وهما أصل المديح[3].

ويرى بدوي أنه في العام الغالب لم يهتم الشعراء السود بالناس فيصفوهم؛ لأنهم اشتغلوا بأنفسهم، ولم يكونوا يتقنون حرفة الشاعر السمير، وبخاصة نصيب الذي اعتذر عنها عندما عُرضت عليه من الخليفة، ومن هنا لم يبحثوا عن النموذج؛ لأن نموذجهم الحقيقي كان داخلهم وهو أنفسهم، فلم يهتموا بالبطل قدر اهتمامهم بحركة الوجود من حولهم. وهذا لا يعني أنهم لم يمدحوا، بل كان مدحهم أقرب إلى النفسية الشعبية، أكثر من مدح محترفين، وبخاصة نصيب[4].

يرى محمد الكفراوي أن الشجاعة والكرم كانا من ضروريات الحياة في العصر الجاهلي، واستمرت الحال في العصور التالية، كذلك فإن اتساع الدولة فيما بعد، وكثرة أموالها في خزائن الحكام، والرغبة في الشهرة وحُسن الأحدوثة، وجمع الأنصار، كل هذه المعاني أكدها الشعراء في شعرهم[5].

ويقول محمد مصطفى هدارة إن المعاني الإسلامية المحضة، كانت من التطور الذي دخل شعر المديح منذ القرن الأول الهجري، واستمرت إلى العصر الأموي، وبخاصة في مدح عمر بن عبد العزيز[6]. كما يشير إلى أن شعر المدح قد اهتم بالفضائل المعنوية المعنوية أكثر من اهتمامه بالفضائل الحسيّة[7].

---

[1] زراقط، عبد المجيد: <u>الشعر الأموي بين الفن والسلطان</u> 98.

[2] أبو الخشب، إبراهيم علي: <u>الأدب الأموي صور رائعة من البيان العربي</u>، 71. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.

[3] بدوي، عبده: <u>الشعراء السود وخصائصهم</u> ، 13.

[4] نفسه، 281.

[5] <u>تاريخ الشعر العربي في صدر الإسلام وعصر بني أمية</u>، 261-263.

[6] <u>اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري</u>، 295. دار المعرفة الجامعية، ط3 الإسكندرية، 1981م

[7] نفسه، 297

وقد رأى الدكتور أحمد الحوفي أن الشعراء قد أضفوا على الممدوحين في العصر الأموي، هالة من الدين؛ فهم خلفاء الله في أرضه وهو اختارهم، وهم القائمون على صياغة الإسلام، ورعاية مصالح الشعب[1].

وقد أثنى كثير من الأدباء القدماء على مدح نصيب؛ فوصُف بأنه كان شاعراً فحلاً مقدماً في النسيب والمديح[2]، وكان فصيحاً مقدماً في المديح مترفعاً عن الهجاء، ومقدماً عند الملوك، يجيد مدحهم ومراثيهم[3].

وحتى هذا العصر، اعتمد الشعراء الصور التقليدية الموروثة في مجال المديح، لكن نصيباً لا يعتمد التراث الموروث من الشعر العربي – كما يرى سلوم – ويعلل ذلك بأن نصيباً كان عبداً من العبيد، لم تتهيأ له الثقافة الشعرية بمجالسة الشعراء، ورواة الشعر القديم. وقد قال الشعر فطرة ومن سليقة سليمة صافية، وخيال شعبي مفرط في الشعبية؛ فهو أقرب إلى النفسية الشعبية، منه إلى نفسية طبقة المختصين في المدائح الرسمية، المعتمدة على التقليد الشعري الموروث[4].

كما يرى أن الشاعر لا يمدح بالألفاظ المباشرة، وإنما يرسم صورة توحي بما هو مطلوب، أي يميل إلى التشبيه المركب الذي يوحى ولا يسمي[5].

وفي شعر نصيب حرارة خاصة، وحماسة لرسم الصورة، يرى بعضهم أن مردها نفسية العبد الطامحة إلى الحرية.

فإذا انطلقنا إلى المعاني التي طرقها نصيب في مديحه، فهي:

1. الكرم.

وهي صفة محببة من العصر الجاهلي، وبخاصة في ظروف البداوة والانقطاع. فتغنى بها الشعراء، وتباهى بها السادة والأمراء، حتى صار بعضهم مضرب المثل في ذلك.

---

[1] الحوفي، أحمد محمد، **أدب السياسة في العصر الأموي**. 173–179. دار القلم، بيروت، 1965م.

[2] الأصفهاني: **الأغاني**، 214/1، والصفدي: **الوافي بالوفيات**، 93/27.

[3] الحموي، ياقوت: **معجم الأدباء**، 2756/6.

[4] **ديوان نصيب**، 25.

[5] نفسه، 26.

وقد امتدح نصيب الكرم برسم صورة مشرقة للممدوح، ولم يباشر الصفة مباشرة، بل دار حولها وجمّلها.

ومنها قوله في مدح سليمان بن عبد الملك(1):   [الطويل]

أقــول لركـــب قـــافلين رأيـــتهمْ   قفـــا ذاتَ أوشـــال ومـــولاك قـــاربُ

قفــوا خبرونـــي عــن ســليمان إننـــي   لمعروفـــــه مـــــن آل وَدّان طالـــــبُ

فعــاجوا فــأثنوْا بالــذي أنــت أهلُــه   ولـــو ســكتوا أثنـــت عليــك الحقائــبُ

فقـــالوا تركنـــاه وفـــي كـــل ليلـــةٍ   يطيــف بــه مــن طــالبي العــرفِ راكــبُ

ولــو كــان فــوق النــاس حــيّ فعالُــه   كفعلـــك أو للفعـــل منـــه يُقـــاربُ

لقلنـــا لـــه شِـــبْهٌ ولكـــن تعـــذرتْ   ســـواك علـــى المستشـــفعين المطالـــبُ

هــو البــدرُ والنــاس الكواكــب حولــه   وهـــل تشـــبه البـــدرَ المنيـــرَ الكواكـــبُ

فهو يرى ركباً عائدين من عند سليمان بن عبد الملك، فيسألهم عنه، فكان الجواب أنهم أثنوا عليه بما هو أهله، حتى قالوا تركناه يطوف به طالبو الحاجات كل ليلة، وقد كانوا محقين، ولو جحدوا لكذّبتهم الحقائب المليئة بالخيرات من سليمان.

هكذا يدور الشاعر ولا يباشر، بل يصدر بصورة رائعة فيها الإبهام الموحي (أثنوا بالذي أنت أهله)، حتى تسرح النفس، ويتشعب الفكر في هذه الصفات التي هو أهل لها.

ومن الإبهام الموحي بكل معاني الكرم والعطاء، قوله في عبد العزيز بن مروان(2):

[البسيط]

مــن ذا ابــن ليلــى جــزاك الله مغفــرة   يغنـــي مكانــك أو يعطــي الــذي تهــبُ

قد كـان عنـد ابـن ليلـى غيـر معوزه   للفضـــل وصـــلٌ، وللمعتـــر مرتغـــبُ

فلا يعطي عطاءه أحد، ولا يغني مكانه أحد. وقد استخدم أسلوب الاستفهام الإنكاري: مَنْ يُغني غناءك أو يعطي عطاءك. وهو أبلغ في الوصف منه في المباشرة.

وفي السياق نفسه من الإبهام المعتمد الموحي ، مدح عمر بن عبد العزيز، حيث يقول(3):   [الطويل]

---

1 ديوان نصيب بن رباح ، 59. ذات أوشال: وراء مكان قليل الماء. قارب: يطلب الريّ.

2 نفسه ، 64.

3 نفسه، 79. جَلْعَدُ: قوية الظهر شديدة.

إليـك أبـا حفـص تعسّـفتْ الفـلا — برَحْلــي فــتلاءُ الــذراعين جلعــدُ
تؤمـك ترجـو العـرف منـك وتجتـدي — نــداك ونعــم المُجتــدى المتعمّــدُ
علـى عـادة كانـت لنـا منـك إنمـا — جــرت للــذي كانــت علــيكم تَعَــوَّدُ

فقد تعوّد الممدوح عادات في الكرم والجود، ويطلب منه أن يمارس تلك العادات، ويرجو منه العُرف.

وحين يصور كرم عمر بن عبيد الله التيمي، يُدهش طالب معروفة وجاره، أيّ أيامه الأجود، وذلك لأنه يعطي في عسره ويسره، لأن السماحة والندى مقيمان معه حيث يقيم، يقول[1]: [الطويل]

والله مــا يــدري امــرؤ ذو جنابــة — ولا جــار بيــتٍ أيُّ يوميــك أجــودُ
أيــــومٌ إذا ألفيتــــه ذا يســــارةٍ — فأعطيـت عفـواً منـك أم يـومَ تُجهَـدُ
وإن خليليْــك الســـماحةَ والنـــدى — مقيمـان بـالمعروف مـا دمـت توجـدُ
مقيمـــان ليســـا تاركَيْــك لخلّـــة — مـن الـدهر حتـى يُفقـدا حـين تُفْقَـدُ

ويواصل الشاعر إبهامه الموحي، في قول لعبد العزيز بن مروان[2]: [المتقارب]

لعبـــد العزيـــز علـــى قومـــه — وغيـــــرهم نِعَـــــمٌ غـــــامرهْ
فبابُـــــك ألـــــين أبـــــوابهم — ودارُك مأهولـــــــةٌ عـــــــامرهْ
وكلبُـــــــك أرأف بـــــــالزائرين — مـــــن الأم بابنتهـــــا الزائـــــرهْ
وكفُـــك حـــين تـــرى الســـائلين — أنـــدى مـــن الليلـــة المـــاطرهْ
فمنــــك العطــــاءُ ومنــــا الثنــــاءُ — بكـــــلّ محبّـــــرةٍ ســــــائرهْ

أرأيت كيف يقول له بابك ألين من أبوابهم؛ لأنه لا صاحب يمنع الناس، وكلبك أرأف بالزائرين، بل أرأف من الأم بابنتها، وذلك لتعوّد هذا الكلب رؤية الزائرين لهذا الممدوح، كما أن الصورة الجميلة لكفه حين يرى السائلين بأنها أندى من الليلة الماطرة، وجودها يأتي من وجود جملة (ترى السائلين)؛ لأن كثيراً من الناس إذا كثر السائلون، جفّت أيديهم على عكس هذا الممدوح الذي تفيض يداه كلما زاد السائلون.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 79. والجلعد : قوية الظهر شديدة

[2] نفسه، 99. والمحبّرة السائرة: بكل قصيدة مكتوبة.

وحين يُؤمّر عبد العزيز على مصر، يبشرهم الشاعر بالخير العميم الذي جاء في يد هذا الأمير، بقوله[1]: [الوافر]

يقـولُ فيحسـنُ القـولَ ابـنُ ليلـى ... ويفعـلُ فـوق أحسـنِ مـا يقـولُ

فتـى لا يـرزأ الخُـلّان إلا ... مـودتهم ويـرزؤه الخليـلُ

فبشـرْ أهـل مصـرَ فقـد أتـاهم ... مـع النيـل الـذي فـي مصـر نِيـلُ

فأي كرم أعظم من أن تكون يده نيلاً أخر، مع نيل مصر، وأهل مصر يعرفون ما قيمة النيل عندهم.

2. السيادة:

ولعل هذه الصفة من الصفات التي كان يطرب لها الخلفاء والأمراء، وبخاصة أنهم كانوا يحبون أن يُشاع بين الناس أنهم يستحقون هذه المناصب، وأن السيادة ورثوها عن آبائهم. ومن مظاهر هذه السيادة: الرفعة والسمو على الناس بالفعال الحميدة، كقوله لسليمان[2]: [الطويل]

هـو البـدر والنـاس الكواكـب حولـه ... وهـل تشـبهُ البـدرَ المنيـرَ الكواكـبُ

فهو البدر المعتلي بإنارته على جميع الكواكب.

ومن مظاهر السيادة خضوع المادح للممدوح، كقوله[3]: [الكامل]

ونـزور سـيدَنا وسـيدَ غيرنـا ... لـيس التّشـكي كـان بـالعوادِ

لـو كـان تُقبـلُ فديـةٌ لفديتـه ... بالمصـطفى مـن طـارفي وتـلادي

فهو سيد الشاعر وسيد غيره من الناس. ومن مظاهر السيادة كذلك ارتباطها بالأصل، حيث يقول في عمر بن عبد العزيز[4]: [البسيط]

الحمـد لله أمـا بعُـد يـا عمـرُ ... فقـد أتتنـا بـك الحاجـاتُ والقـدرُ

فأنـت رأس قـريش وابـن سـيدها ... والـرأس فيـه يكـون السـمع والبصـرُ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح ، 114.

[2] نفسه، 59.

[3] نفسه، 83.

[4] نفسه، 90.

فالممدوح رأس قريش، ثم ابن سيدها، وعرّج على تفسير كلمة الرأس وهي ليست بحاجة إلى تفسير، لكنه أوضح مقصده بأن في الرأس السمع والبصر، وهما أشرف الحواس.

وفي المجال ذاته يقول لإبراهيم بن هشام والي المدينة[1] : [البسيط]

يـا بـن الهشـاميْن لا بيـتٌ كبيـتكمُ إذا تسـامت إلـى أحسـابها مُضَـرُ

فلا بيت كهذا البيت، ولا حسب كهذا الحسب، وهو ابن الأماجد: هشام في الجاهلية، وهشام في الإسلام.

3. الشهرة:

وقد خصّها الشاعر، لأن كثيراً من السادة لا يكونون مشهورين، أما مَنْ جمع السيادة والشهرة فهو بحق يستحق المديح والثناء.

يقول في عبد العزيز بن مروان[2]: [البسيط]

مـن ذا ابـن ليلـى جـزاك الله مغفـرة يغنـي مكانـك أو يعطـي الـذي تهـبُ
قد كان عند ابن ليلى غيرُ معـوزه للفضـل وصـلٌ وللمعتـرّ مـرتغبُ

فمن شهرته أنه لا يسدّ أحد مسدّه، ولا يُغني أحد غناءه. ويقول أيضاً[3]: [الطويل]

مـن النفـر البـيض الـذين إذا انتجـوْا أقـرت لنجـواهم لـؤي بـن غالـبِ
يحيّـون بسّـامين طـوراً وتـارةً يحيّـون عبّاسـين شـوس الحواجـبِ

فشهرتهم قد جعلت القبائل تُقرّ لهم، وهم مشهورون في السلم، ومشهورون في الحرب، وهكذا يدور حول المعنى بصور جميلة، بعيدة عن المباشرة البعد كلّه.

ويمدح الحكم بن عبد المطلب بقوله[4]: [الوافر]

أبـا مـروان لسـتَ بخـارجيّ ولـيس قـديمُ مجـدك بانتحـالِ
أغـرّ إذا الـرِّواق انجـاب عنـه بـدا مثـل الهـلال علـى المثـالِ
تـراءاه العيـون كمـا تـراءى عشـيّة فطرهـا وضـح الهـلالِ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح ، 91.

[2] نفسه، 64.

[3] نفسه، 71.

[4] نفسه، 119. خارجيّ: يَشْرُفُ بنفسه دون قديم مجد.

فهو الهلال الطالع، ومجده مجد قديم، بل تُسّر لرؤيته القلوب، كما تُسّر لرؤية هلال العيد.

4. الصدق في القول وفي الفعل:

وهي صفة تعبر عن نفسية الممدوح، الذي لا يملأ آذان الناس كلاماً، فإن جاء الفعل أمسك يده وبخل، لكن هذا الممدوح – عبد العزيز بن مروان – يُحسن القول حين يقول، فإذا فعل ففعله أفضل من قوله الحسن. يقول نصيب[1]: [الوافر]

يقــول فيُحســن القــول ابــن ليلــى ويفعــل فــوق أحســن مــا يقــولُ

5. الخليفة دافعٌ للمديح:

وهذا معنى جديد لم أقع عليه عند الشعراء الآخرين، وإنك لتعجب من هذا التصوير الرائع، والنصيحة القريبة، ومعناها: أن من صعب عليه المديح، فما له إلا أن يوجه مديحه للخليفة، وهناك يجد مجالات القول وميادين المديح. يقول[2]: [الوافر]

إذا اعتــاص المــديحُ عليــك فامــدحْ أميـــرَ المـــؤمنين تجـــدْ مقـــالا

بعد هذا الحديث عن المديح عند نصيب، فلا شك في أنه كان خبيراً بنفوس الممدوحين، كما كان خبيراً في رسم الصورة المعبرة عن الممدوح، مبتعداً عن المباشرة الساذجة، تاركاً في النفس أثراً لجمال الصورة، وحرارة الوصف.

ومن المعروف أن عبد العزيز بن مروان هو الذي أعتقه، ورفع شأنه، وأعلى مكانته، فتنفس هواء الحرّية، بل وحرر أهله من العبودية بفعل العطايا التي أغدقها عليه الأمويون؛ لذلك أجد في مدحه لهم صدق العاطفة دون تكلف أو اختلاق؛ فهو يمدح بصفات واضحة مباشرة، لكنها في غاية الأهمية بالنسبة للأمراء والحكام. فالحاكم عميق الجذور في السيادة، معطاء السيد في الكرم، يهشّ لأصحاب الحاجات.

ولم أجد في مدحه تركيزاً على الصفة الدينية التي ركز عليها الشعراء، وهي أن الخليفة مفوض من الله تعالى. كما يمكن أن نجد في مدحه تماهياً مع نفسية الممدوح واقتناصاً للفرصة في التعبير عن أمور يحبها الممدوح؛ فحين طلب سليمان من الفرزدق

---

1 ديوان نصيب بن رباح ، 114.

2 نفسه ، 122. اعتاص: صَعُبَ نَظْمُه.

أن يمدحه، ففخر بجده غالب واصفاً إياه بأن ناره مشتعلة لطالبي الطعام، وبالطبع فهذا لم يعجب الأمير الذي توقع أن يمدحه الشاعر. فانبرى نصيب فوراً ليعبر عما في نفس الأمير واصفاً الركاب العائدين من عند سليمان وقد امتلأت حقائبهم بالعطايا والهدايا، يتحدثون عن طلاّب المعروف الذين يطيفون به في كل ليلة، شاكرين له بما هو أهله. وهكذا يأخذ الجائزة التي حُرم منها الفرزدق، مما دفعه بغضب إلى القول[1] : [الوافر]

وخير الشعر أحسنه رجالاً   وشر الشعر ما قال العبيدُ

ولعلي هنا أخالف الدكتور عبده بدوي الذي رأى في شعر نصيب النمط الشعبي المباشر، أو كما سماه الإفراط في الشعبية[2]. وذلك لأننا رأينا صوراً مركبة لا علاقة لها بالشعبية، ولا المباشرة، بل أقرب إلى الإيحاء والتكنية، وإن كان يسهل معرفة المقصود منها. إلا إن كان يعني بالشعبية سهولة الألفاظ، واعتماد ألفاظ وأساليب سهلة، كان يتداولها الناس في الحياة العادية، أما الصورة فهي غير ذلك كما رأينا.

ثانياً: الرثاء:

الرثاء هو مدح الميت بعد موته، أو تعداد محاسنه بعد موته[3]، وقد آثرت تقديمه على الغزل و الوصف، لأنه ألصق بالمديح من حيث هو مديح في شخص ميت.

يرى ابن رشيق "أنه ليس بين الرثاء وبين المديح فرق إلا أن يُخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به الميت، وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بيّن الحسرة، مخلوطاً بالتلهف والأسف، واستعظام المصيبة"[4]. وزاد الشنتريني "إبراز اللهفة والحسرة وبخاصة إذا كان المرثي ملكاً"[5].

---

[1] الفرزدق : همام بن غالب ، **الديوان** ، 29/1 . دار صادر ، بيروت.

[2] **الشعراء السود وخصائصهم**، 281.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رثي).

[4] ابن رشيق: **العمدة** 831/2. تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان– مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م.

[5] محمد بن عبد الملك: **جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب**، 573/2. تحقيق: محمد حسن قزقزان. منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2008م.

ولا بد من التعريج على الفرق بين الرثاء والتأبين؛ فالتأبين هو الثناء على الشخص بعد موته[1]، أما الرثاء فبكاء الميت وتعداد محاسنه ونظم الشعر فيه[2].

وقد اهتم الشعراء السود – كما يرى بدوي – اهتماماً خاصاً بظاهرة الموت، والدافع إلى ذلك أنهم يحسون أن الحياة متداعية، وأن جذورهم لا تضرب بعيداً في المجتمع، ويحسون بأنهم دائماً في خطر؛ لذلك فإن خلاصهم الحقيقي سيكون فيما بعد هذه الحياة.

والإحساس بالموت لا يمكن فصله عن الحياة البائسة، وبخاصة عندما يكون فاقد الجذور، منتزعاً من حضارته، ومدموغاً بالسواد[3].

وقد أكثروا من الرثاء في شعرهم، ولعل ذلك تنفيسٌ عن أحزانهم المتراكمة، وإحساسهم الحقيقي أنه لا قيمة للحياة.

موضوعات شعر الرثاء:

أفاض النقاد في الحديث والموازنة بين المديح والرثاء، ولم يفرقوا بينهما إلا في مجال حياة الممدوح أو موته، فإن كان حيّاً فهو يمدح، وإن كان ميتاً فهو يرثي. وعليه فإن موضوعات الرثاء هي موضوعات المدح بعينها؛ فهم يعددون صفات الممدوح المحببة، مثل الكرم والشجاعة والرياسة والأصل والنجدة وغيرها من الفضائل، كما أنهم قد يرثون المتوفى بذكر الأشياء التي كان الميت يزاولها. وهنا كما يرى قدامة بن جعفر يجب تحري الدقة و البحث عن إصابة المعنى، حتى لا يبكي أشياء يعيبه بكاؤها[4].

ومن الشعراء يُغرق في وصف فضيلة واحدة، إذا كان المرثي مشهوراً بها أكثر من غيرها[5].

وحين جاء الإسلام، ظهر في مراثي الشعراء الإيحاء بقضاء الله وقدره، وأن الحياة الدنيا إلى زوال[6].

---

1 الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، مادة (أَبَنَ). تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي. دار الرسالة، بيروت، 2005م.

2 نفسه، مادة (رثى).

3 **الشعراء السود وخصائصهم**، 13.

4 **نقد الشعر**، 118.

5 نفسه، 123.

6 عمر، مصطفى علي: **مقالات في النقد الأدبي**، 60. دار المعارف، ط3، القاهرة. 1992م.

كما أضيف إلى هذا الفن التذكير بالله تعالى، وأن هذه الدار لا بد أن يلحق بها الفناء، وما يشبه هذه المعاني مما جاء في القرآن الكريم من العظات والعبر(1).

فإن وصلنا إلى نصيب ومراثيه، فإننا نجدها قليلة، ولعل السبب هو فقدان كثير من شعره، ولو سرنا في المجال الإحصائي، فإننا لا نجد سوى قصيدة وأربع مقطعات في الرثاء، وجُلّها في عبد العزيز بن مروان. ولا غرو في ذلك فهو الذي يحمل مكانة متميزة في نفس نصيب لما أوصله إلى ما هو عليه، فاستحق منه المديح في الحياة، والرثاء بعد الموت.

وقد عبّر نصيب عن معاني الموت وأثره، كما عبّر عن الفراغ الذي تركه المتوفى، وعبّر عن حزنه الشديد متخذاً من الحمامة رمزاً لهذا كله.

ومن الموضوعات التي تناولها في رثائه:

1. مقام المرثي وأهميته:

حيث يقول(2): [الطويل]

فإن كنّ قد نلن ابن ليلى فإنه هو المصطفى من أهله المتخّيرُ

فهو أفضل أهل بيته، وهو المختار من بينهم، الذي يُشار إليه بالبنان. ويقول كذلك(3):

[المنسرح]

ولا التبكي عليه أُعْوِلُهُ كل المصيبات بعده جَلَلُ
لم يعلم النعش ما عليه من الـ (م) ـعُرْف، ولا الحاملون ما حملوا

فكل المصائب قليلة هيّنة، إذا ما قيست بمصيبة وفاة عبد العزيز، والبكاء لا ينفع عليه، كما أن النعش لا يدري من يحمل، والحاملون يجهلون قيمة المحمول.

2. الكرم: وهو معذور في التركيز على هذه الصفة؛ إذ إن كرم عبد العزيز هو الذي اعتقه بل واعتق أهل بيته، يقول(4): [الطويل]

وكانت ركابي كلما جئت تنتحي لديك وتثني بالرضا حين تَصْدُرُ

---

1 أبو الخشب، إبراهيم: الأدب الأموي، 73.

2 ديوان نصيب بن رباح، 88.

3 نفسه، 113.

4 نفسه، 87.

ويقول أيضاً[1]: [الطويل]

بكيتُ ابـــن ليلى وابنـــــه ورأيتُني أحق الأولى كانـــوا معـــي ببكاهمـــا
همـا حـذياني الخيـر حتـى تشـعبت غصـوني بنبـت ناضـر فـي ثراهمـا

فمن كرمهما أورقت غصونه، ونبتت أزهاره، وأصبح كالشجرة اليانعة.

3. تغيّر الحال: وهو أمر واقع يلمسه كل إنسان. يقول[2]: [الطويل]

وقـد عـاد مـاء البحـر مِلحـاً فزادنـي إلـى مرضـي أن أبحـر المشـرب العـذبُ

فالمنهل العذب قد ذهب، وبذهابه ذهبت بشاشة الدنيا ورونقها، وأصبح ماء الشاعر ملحاً أجاجاً. ويقول كذلك[3]: [الطويل]

فقـد عُرّيـتْ بعـد ابـن ليلـى فإنمـا ذُراهـا لمـن لاقـت مـن النـاس منظـرُ

فقد تعطلت رحلات الشاعر إلى الممدوح، وأصبحت رواحله عارية، لأنه لا حاجة لأن تشد عليها الرحال بعد فقدان المتوفى.

4. عِظَم المصيبة: وقد جسّم الشاعر عِظَم فَقْد المتوفى، وبين أنه معذور في بكائه عليه، يقول[4]: [المنسرح]

أصـبْتُ يـوم الصـعيدِ مـن سُـكرَ مصـــيبة لـــيس لـــي بهـــا قِبَـــلُ
تـــالله أنســـى مصـــيبتي أبـــداً مـــا أســـمعتني حنينهـــا الإبـــلُ

فهي مصيبة لا تشبهها مصيبة، لذلك لن ينساها ما حنت الإبل إلى فصائلها. ويقول أيضاً من قصيدة قصيرة حينما سأله عبد الملك بن مروان أن ينشده ما قاله في أخيه عبد العزيز، فأنشده[5]: [الطويل]

فـإن أبكـه أُعـذَرْ وإن أغلـب الأسـى بصـبر فمثلـي عنـدما اشـتد يعبـرُ

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 139.

2 نفسه، 66.

3 نفسه، 87.

4 نفسه، 113. سُكَر: أصلها أسْكَرُ، وهي قرية نحو صعيد مصر، نزلها عبد العزيز بن مروان، وبها مات. ونصيب هنا أسقط الهمزة من أولها. الحموي، ياقوت: معجم البلدان 182/1.

5 ديوان نصيب بن رباح، 87

ويقول أيضاً[1]: [الطويل]

بكيت ابن ليلى وابنه ورأيتني — أحق الأولى كانوا معي ببكاهما
وكنت أرى أني إذا أبِتْ ليلة — من الدهر قد أيقنتُ ألا أراهما
سأقضي فلم أفعل ولكن منيتي — تراخى إناها بعد حين إناهما

فالشاعر معذور في بكائه على المتوفى، وقد كان يتوقع الموت ولكنه يتمنى أن يموت قبل المتوفى.

5. **الدعاء بالسقيا:** ولم يأت إلا مرة واحدة، وكان فيها مقلداً للشعراء السابقين، يقول[2]:

[الوافر]

سقى تلك المقابر رب موسى — سِجالَ المزن وَبْلاً ثم وَبْلاً

وهكذا نجد الشاعر يجيد تصوير حزنه، كما أجاد تصوير ممدوحه، واستخدم الصور الموحية أكثر مما استخدم المباشرة، وقد اعتمد على الكناية الموحية لتدل على عظمة المرثي، كقوله[3]: [المنسرح]

ولا التبكي عليه أُعْوِلُه — كل المصيبات بعده جللُ
لم يعلم النعش ما عليه من الـ (م) — عُرفِ ولا الحاملون ما حملوا

وقوله[4]: [الطويل]

وكانت ركابي كلما جئت تنتحي — لديك وتثني بالرضا حين تَصْدُرُ
فقد عريتْ بعد ابن ليلى فإنما — ذراها لمن لاقت من الناس منظرُ
ولو كان حيّاً لم يزل بدفوفها — قراد لغربان الطريق ومنقرُ

ولا يفوتني في مجال الرثاء أن أوضح أن إحساسه بالموت كان عميقاً، فركب رمزية الحمام ليعبّر عن مظاهر الموت المختلفة مثل الفراق والبكاء ومن ذلك قوله[5]:

[الطويل]

وقد هاجني للشوق نوح حمامة — هتوف الضحى هاجت حماماً فغردا

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 139

[2] نفسه،122.

[3] نفسه،113.

[4] نفسه، 87.

[5] نفسه، 85. مُرِنَّة: مترنمة.

طروب غدت من حيث باتت فباكرت بعولتهـا غصـنـاً مــن الأثـل أغيـدا
تغنـت عليـه ذات شـجو مُرنـةٍ بصـوت يشـوق المسـتهام المصـيّدا

ويقول أيضاً[1]: [الطويل]

ولا أنني ناسيكِ بالليل ما بكت على فنن ورقاء ظلت تُهتِّفُ

فهو دائم الحزن دوام بكاء الحمامة على الغصن. ويقول كذلك[2]: [الطويل]

لعلك باكٍ إن تغنّتْ حمامة يميدُ بها غصن من الريح مائلُ
من الوُرْق يدعوها إلى شجوها الضحى فتبكي وتبكي حين تدنو الأصائلُ

إنه يستدعي البكاء، لبكاء حمامة في مهب الريح، فتبكي صباح مساء. ويقول في الفراق[3]: [الطويل]

لقد راعني للبَيْن نوح حمامة على غصن بانٍ جاويتها حمائمُ
هواتف أما مَنْ بكين فعهده قديم، وأما شجوهنّ فدائمُ

فالذي راعه للبين وللفراق نوح حمامة، مجاوبةً مع الحمائم الأخرى بكاءً دائماً وحزناً مقيماً.

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 106.
2 نفسه، 116.
3 نفسه، 128.

ثالثاً: الغزل.

عُرّف الغزل بأنه حديث الفتيان والفتيات، أو هو اللهو مع النساء[1]، وفرّق بعض النقاد بين التشبيب والغزل؛ فقالوا النسيب هو ذكر خُلُق النساء وتعرّف أحوال الهوى معهن، أما الغزل فهو التصابي والاستهتار بمودات النساء[2].

والمعاجم في معظمها عرّفت المصطلح بمصطلح آخر؛ ففي لسان العرب: شبّب بالمرأة قال فيها الغزل والنسيب، ونسب بالنساء شبب بهنَّ في الشعر وتغزّل[3]. وفي القاموس المحيط: التشبيب هو النسيب بالنساء ونسب بالمرأة شبب بها في الشعر[4]. أما في مخصص ابن سيده؛ فالنسيب هو التغزل بالنساء في الشعر، والتشبيب مثله، والغزل تحديث الفتيان الجواري[5].

ومن هنا نجد أن الغالب العام من النقاد يستخدم الكلمة مكان أختها، ولا يفرقون بينهما.

والمرأة من الأمور التي يرتاح إليها الإنسان حتى في أصعب ظروفه؛ فهي الملهمة، ومجال الراحة والتنفيس، يقول عنترة[6]: [الكامل]

ولقد ذكرتكِ والرماح نواهل   مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها   لمعت كبارق ثغرك المبتسّم

ولما كانت الحياة العربية فيها من شظف العيش، وجفاف الطبيعة الشيء الكثير، كان الحديث إلى النساء ووصفهن، وذكر محاسنهنّ يمثل راحة للإنسان وسط هذه الظروف البيئية الصعبة، والاجتماعية القاسية التي تفرض القيود على النساء.

فلما جاء الإسلام، كان هناك تفاعل عميق بين شعر الغزل والحياة الإسلامية، انتهى مرة إلى التلازم معها وهو الغزل العذري، ومرة إلى الافتراق عنها، وهو الغزل

---

1 ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (غزل).

2 قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، 134.

3 **لسان العرب**، مادة (شَبَبَ).

4 **القاموس المحيط**، مادة (شَبَبَ).

5 مادة (نَسَبَ). تحقيق: خليل إبراهيم جفال. دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996م.

6 الخطيب التبريزي: **شرح ديوان عنترة**،191. تحقيق: مجيد طراد. دار الكتاب العربي، بيروت، 1992م.

الصريح. فالغزل التقليدي أو الصريح يرجع في أصوله إلى أعماق الحياة الأدبية، ويضرب فيها إلى أبعد حدودها الزمنية، إنه صورة لاستمرار الأنماط الجاهلية[1].

وفي عصر بني أمية كان الغزل ثلاثة أنواع: العذري والصريح، والعادي الذي يعد استمراراً للغزل القديم المألوف، وهو الذي يُتخذ وسيلة إلى غيره من فنون الشعر[2].

ولعل ما يميز العصر الأموي في هذا الغرض بالذات، أنه أصبح فناً مستقلاً، وظهرت فيه وحدة الغرض، وَوُجد الشعراء الذين وقفوا حياتهم وفنهم على الغزل لا يقولون غيره[3].

ومن ناحية أسلوب الغزل، يرى ابن رشيق أن حق النسيب أن يكون "حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير غامض، وأن يُختار له من الكلام ما كان ظاهر الماء، ليّن الثناء، يُطرب الحزين، ويستخف الرصين"[4].

والملاحظ أن الشعراء في هذا العصر قد لانت ألفاظهم، وغلب اللين الحضاري على لغة الغزل، حتى عند شعراء البدو؛ فسهلت الألفاظ، ورقت إلى حد بعيد، ونأت عن الغرابة، وكذلك الأمر بالنسبة للجملة الشعرية التي اقتربت في تركيبها من لغة الكلام العادية، وبخاصة عندما حاكى الشعراء أقوال النساء بكل ما فيها من لين[5].

ويرى هدّارة أيضاً أن شعر الحب في العصر الأموي قد أسقط كثيراً من التقاليد الشعرية؛ فنادراً ما يستهل الشاعر الغَزِل قصيدته ببكاء الأطلال[6].

وقد ذهب الدكتور عبده بدوي إلى أن كل مدحه – وفقاً للقوانين المرعيّة لهذا الفن – كانت تقتضي البدء بالغزل، ولقد كان المجتمع لا يقر للشاعر الأسود حين يُقدم على هذه الجانب، بل كان هذا الجانب يبدو متناقضاً من وجهة النظر التقليدية مع سواد

---

[1] فيصل، شكري: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة**. 279–282. دار العلم للملايين، ط5، بيروت، 1959م.

[2] حسين، طه: **حديث الأربعاء**، 187/1. دار المعارف، القاهرة، ط14، 1993م.

[3] عمر، مصطفى علي: **مقالات في النقد الأدبي**، 49. وخفاجي، محمد عبد المنعم: **الحياة الأدبية في عصر بني أمية**، 102. دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1987م.

[4] **العمدة**، 774/2.

[5] هدارة، محمد مصطفى: **الشعر العربي في القرن الأول الهجري**، 55. د.م.، د.ت.

[6] نفسه، 54.

الشاعر[1]. ويرى بدوي في مكان آخر أن حب الشعراء السود قد تحول إلى همّ وفرقة وداء؛ لأن دائرة الحب ضيقة عليهم، لهذا لا نحسّ في شعرهم مباهج الحب ونضارته، بل نحس أحزانه ومخاوفه، بل النفور منه أحياناً[2].

أما عند نصيب، فنلاحظ أنه أكثر من ذكر المرأة في شعره، وتغزل بها غزلاً صادقاً رقيقاً عاطفياً، يُظهر ما في النفس من شوق، وتطلع إليها مما يدل على الحرمان منها. ولم تكن له امرأة بعينها يبادلها العاطفة وتبادله، بل كان يعبر عن حبه المفقود، مردداً أسماء كثيرة مثل: ليلى وسُعدى، وزينب وهند، ودعد وأم حبيب وغيرها.

وقد يكون شعر الغزل أكثر الأغراض من حيث المقطوعات والقصائد الشعرية في ديوانه، حيث بلغت حوالي ثلاثين مقطوعة وقصيدة.

وقد كان نُصيب يعلم أن لونه حائل بينه وبين مجالسة النساء؛ فقد قيل له: "إن ها هنا نسوة يردن أن ينظرن إليك، ويسمعن منك شعرك. فقال: ما يصنعن بي؟ يرين جلدة سوداء، وشعراً أبيض، ولكن يسمعن شعري من وراء ستر"[3].

ولعل عقدة السواد والشعور بالدونية، وأن المجتمع يرفض هذه الزمرة من الشعراء السود بسبب لونهم، قد لاحقت الشاعر نصيباً أينما حل وارتحل؛ فهو يعتذر عن مجالسة الخليفة، ويعتذر عن مجالسة النساء، ويرفض تزويج بناته من السود، ولعل ذلك كان وراء شعر الغزل التنفيسي الذي قاله نصيب بحرارةِ من يتحدث عن شيء فقده، ولا أمل له في إيجاده، فكانت المسحة العامة على شعره الحزن والبكاء، والألم والفراق والوشاة ومعظم المعاني السلبية، ولعله اختلقها من السد الوهمي القائم بينه وبين الناس.

---

[1] **الشعراء السود وخصائصهم**، 8.

[2] **نفسه** ، 268.

[3] الأصفهاني: **الأغاني**، 225/1.

موضوعات شعر الغزل:

من المعلوم أن الشاعر منذ بدايات الغزل حتى اليوم، يدور حول موضوعات بعينها؛ ذلك أن الغزل عاطفة قديمة حديثة، ماضية و حاضرة ومستقبلة. ومن الموضوعات التي يدور حولها الشعراء: وصف المحبوبة، والفراق، والشكوى، والوشاة، وأثر الحب والبكاء.

لكن نصيباً بوضعه النفسيّ، وبعقدة سواده التي لازمته، قد ظهر عنده بعض الأغراض بصورة تلفت النظر، وهي تمني النساء وتمني الموت؛ لأن الحب عنده – كما هي الحال عند الشعراء السود – أمر مستحيل يُحرمون منه، ويلهثون وراءه، لكنه سراب.

1. الوصف الحسي للمحبوبة:

يقول[1]: [الوافر]

ولــولا أن يُقــال صــبا نُصــيب	**لقلــت بنفسِــيَ النشــأ الصــغارُ**
بنفســي كــل مهضــوم حشــاها	**إذا قهــرت فلــيس لهــا انتصــارُ**
إذا مــا الــزلّ ضــاعفن الحشــايا	**كفاهـــا أن يـــلاثَ بهـــا إزارُ**

فإن عقدة الخوف من سخرية الناس تطارده، وتُلقي بظلالها على غزله الرقيق؛ فيبدأ بالخوف من الناس (ولولا أن يقالَ)، فهو يخاف من كلام الناس الذين سيسخرون من أسود يتغزل، وبخاصة إذا كان الغزل بالصغيرات. ثم يتطرق إلى وصف المرأة، فهي مهضومة القدّ، لا تقاوم، رقيقة الخصر.

وفي مجال آخر يلح على الموضوع ذاته، فيقول[2]: [البسيط]

ومُضْمر الكشح يطويه الضجيج بـه	**طــيّ الحمائــل لا جــافٍ ولا فقــرُ**
وذي روادف لا يُلفــى الإزار بهـــا	**يُلـوى ولـو كـان سـبعاً حـين يـؤتزرُ**

فكشحها مضمر رقيق، وردفاها ممتلئان، وهي من الأوصاف التي أكثر منها الشعراء. ولم أجد شعراً حسّيّاً في وصف المرأة أكثر من هذا في ديوانه؛ ولعل ذلك لأنه

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 89/88. الزّلّ: من لا عجيزة لها. ويُلاث بها: يُلفُ عليها.

[2] نفسه، 90.

يخاف من الناس،. وقد علق عليه الدكتور عبده بدوي في ميله للصغيرات بانزواء الناضجات عنه[1].

2. اليأس: وقد شغل اليأس موقعاً كبيراً في شعره، وتحدث عنه بصور مختلفة.

يقول[2]: [الطويل]

فلو كان إذ بانوا يئست فلم يكن لهم إذْ هُمُ شحْط عليك رجاءُ
إذاً لشفاك اليأس من كلفٍ بهم وفي اليأس مما لا يُنال شفاءُ

فاليأس شفاء من الكلف، بل وشفاء من الأمور التي لا تُنال.

ويقول كذلك[3]: [الطويل]

ألا هل من البين المفرِّق من بُدِّ وهل مثل أيامٍ بمنقطع السَّعْدِ
تمنيتُ أيامي أولئك والمُنى على عهد عادٍ ما تعيد ولا تبدي

فهو يائس من اللقاء، ويتمنى أن تعود أيامه الخوالي، لكنها بائدة لا عودة لها كقوم عاد.

3. الشكوى:

يقول[4]: [الطويل]

دعا المحرمون الله يستغفرونه بمكة يوماً أن يُمحّي ذنوبها
وناديت يا رباه أول سؤلتي لنفسيَ ليلى ثم أنت حسيبها
فإن أُعط ليلى في حياتيَ لم يتبْ إلى الله عبدٌ توبة لا أتوبها

فحين دعا الناس الله تعالى ليغفر ذنوبهم، دعا هو ربه شاكياً ليلى وطالباً أن يجمعه الله بها، معاهداً الله تعالى إن أعطاه بغيته أن يتوب توبة لم يتبها أحد.

ويقول أيضاً[5]: [الطويل]

أيا دهر ما هذا لنا منك مرة عَثَرتَ فأقصيتَ الحبيبَ المحببا
وأبدلتني من لا أحب دنوّه وأسقيتني صبّاً من العذب مشرباً

---

[1] <u>الشعراء السود وخصائصهم</u>، 271.

[2] <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 57.

[3] نفسه، 83.

[4] نفسه ، 67-68.

[5] نفسه، 72.

فقد أقصى الدهر حبيبه المحبب، وأبدله من لا يحب، وأسقاه الدهر المرّ والألم.

ويقول كذلك[1]: [الطويل]

تمـــر الليـــالي والشـــهور ولا أرى مـرور الليـالي منسـياني ابنــة الغمـرِ

تقــول صــلينا واهجرينـــا وقــد تــرى إذا هجــرت ألا وِصَـــال مـــع الهجــرِ

فلـم أرضَ مـا قالـت ولـم أبـدُ سُـخطةً وضـاق بمـا جمجمـت مـنْ حبّهـا صدري

ظللـــتُ بـــذي ودّان أنشـــد بكرتـــي ومــالي عليهــا مــن قلــوص ومــن بِكْــرِ

فهو يشكو قلة رؤية المحبوب، حيث تمر الليالي والأيام والشهور وهو لا ينساها، بل يظل يتجول حول بيوتها، كأنه يبحث عن راحلته حتى يراها.

4. الفراق: وهو من الموضوعات التي ألحّت على الشاعر في ذكره للنساء.

يقول[2]: [الوافر]

كـــأن القلـــبُ ليلـــةَ قيـــل يُغـــدى بليلـــــى العامريـــــة أو يُـــــراحُ

قطـــــاةٌ عزّهــــا شَــــرَك فباتــــت تجاذبــــه وقــــد علــــق الجنــــاحُ

لهـــا فرخـــان قـــد تُركـــا بـــوكر فعشّــــــهما تصــــــفّقه الريــــــاحُ

فقلبه كقطاة تخفق وتضطرب في شرك نُصب لها، وهي تحاول الإفلات جاهدة لتعود إلى فرخَيْها في عشهما الذي تلعب به الرياح.

ويقول[3]: [الطويل]

فلــو دُمْــتِ لــم أملــل ولكــن تركتنِــي بـــدائي ومـــا الـــدنيا لحـــيّ بدائِمَـــهْ

وذكّرتِنـــــا أيامنـــــا بِسُـــــوَيقةٍ وليلتنـــــا إذ النـــــوى متلائمـــــهْ

فهو يربط بين ترك المحبوبة له، وبين تركه الدنيا، مركزاً على معنى الفراق والنهاية.

---

[1] <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 93.

[2] نفسه ، 74.

[3] نفسه ،130.

5. أثر الحب: صوّر نصيب أثر الحب على الشاعر: على بدنه وعلى نفسيته.

يقول(1): [الطويل]

تجنبتَ ليلى حين لجّ بك الهوى — وهيهات كان الحب قبل التجنّبِ
وأصبحت من ليلى الغداة كناظر — من الصبح في أعقاب نجم مُغرّبِ
ألا إنما غادرتِ يا أم مالكٍ — صدى أينما تذهب به الريح يذهبِ

فها هو ينتظرها مع الفجر كأنه ينظر إلى نجم مُغرّب ليس يعود؛ لأنها غادرت نفسه صدى فقط، تتلاعب بها الريح من خفّتها.

ويقول أيضاً(2): [الطويل]

أمن ذكر ليلى قد تعاودني التَّبْلُ — على حين شاب الرأس واستوسق العقلُ
لعمرك ما أدري على أنّ حُبّها — يزيد على ما كان عندي لها قبلُ
أثابَ إليّ الحلم فازددت عَوْلَةً — ثنتني لها أم لا يفارقني الجهلُ

وهكذا يفعل ذكر ليلى فيه حين شاب ونضج عقله؛ فقد أصابه مرض الحب. وكلما تقدم في العمر زاد هيامه ولوعته.

6. الوشاة: وهو موضوع قديم قدم الغزل، كثيراً ما يكون الواشي شخصية خيالية يتخيلها الشاعر، ويحسّ أن الرقباء يتابعون حركاته وسكناته، لكنه أحياناً لا يهتم بهم.

يقول(3): [الطويل]

وماذا عسى الواشون أن يتحدثوا — سوى أن يقولوا: إنني لك عاشقُ
أجل صدق الواشون أنت حبيبةٌ — إليّ وإن لم تصفُ منك الخلائقُ

فهو يُصدّق العشاق إن قالوا إنه عاشق، حتى لو لم تبادله المحبوبة المحبة، وتصفو له في ودّها. ويقول أيضاً(4): [الطويل]

وما زال بِيَ الكتمان حتى كأنني — برجع جواب السائلي عنك أعجمُ
لأسْلَمَ من قول الوشاة وتسلمي — -سلمتِ- وهل حيّ من الناس يَسْلَمُ

---

1 ديوان نصيب بن رباح ، 69.

2 نفسه، 115. التّبل: سقم الحب. استوسق: اكتمل. عولة: عويلاً وبكاءً.

3 نفسه، 108.

4 نفسه ، 123.

فهو يكتم ما به كأنه أعجم لا يتكلم، سعياً لأنْ يسلم من لسان الوشاة، وأن تسلم محبوبته أيضاً.

وربما يكون الوشاة هم من أهلها يحرسونها، ولذلك لا بد لها ألا تتكلم حتى لا تفضح نفسها. يقول[1]: [الطويل]

وقفت لها كيما تمرُّ لعلّني أخالسها التسليم إنْ لم تسلّمِ
ولما رأتني والوشاة تحدّرتْ مدامعها خوفاً ولم تتكلَّمِ

7. وصف أحوال العاشقين: وهو موضوع طُرق أيضاً لدى شعراء الغزل على مر العصور. لكن نصيباً يتفنن في وصف حالهم. يقول[2]: [الطويل]

مساكين أهل العشق ما كنت أشتري جميع حياة العاشقين بدرهمِ

فالعشاق مساكين لا تساوي حياتهم درهماً واحداً؛ لأنهم أحياء وليسوا أحياء.

والعاشق لا بد أن ينفّس عن نفسه أحياناً بالبكاء، فما إن سمع الشاعر حمامة تبكي في الليل، حتى قام يبكي على إلفه، ويلوم نفسه على قلة البكاء. يقول[3] [الطويل]

لقد هتفت في جُنحِ ليلٍ حمامةٌ على فّنن وهناً وإني لنائمُ
فقلت اعتذاراً عند ذاك وإنني لنفسيَ مما قد رأته للائمُ
أأزعم أني هائم ذو صبابةٍ بسعدى ولا أبكي وتبكي الحمائمُ
كذبْتُ وبيت الله لو كنتُ عاشقاً لما سبقتني بالبكاء الحمائمُ

ومن الصور التي رسمها لأحوال العاشقين؛ البكاء عند الفراق والبكاء عند اللقاء، فرسم لذلك صورة جميلة في قوله[4]: [الوافر]

وما في الأرض أشقى من محبّ وإن وجد الهوى حلوَ المذاقِ
تراه باكياً أبداً حزيناً مخافةَ فرقةٍ أو لاشتياقِ
فيبكي إن نأوا شوقاً إليهم ويبكي إن دنوا خوفَ الفراقِ
فتسخنُ عينُه عند التنائي وتسخنُ عينُه عند التلاقي

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 131.

2 نفسه، 132.

3 نفسه، 124.

4 نفسه، 111.

وقد أظهر نصيب تعلقه الشديد بالنساء من خلال تصويره لنفسه في طول ليلة، لوجود حاجة أسرّها في صدره، طيلة العمر، حتى أوشك صدره أن يتصدّع. يقول[1]:

[الطويل]

فيا لك من ليل تمتعت طولَه وهل طائف من نائم متمتعٌ
نعم إنّ ذا شجوٍ متى يلق شجوَه ولو نائماً مستعتبٌ أو مودِّعُ
له حاجة قد طالما قد أسرّها من الناس في صدر بها يتصدّعُ
تحملتُها طول الزمان لعلها يكون لها يوماً من الدهر منزعُ

بل كان أكثر وضوحاً، حينما كان يتمنى النساء ولا يحصل عليهنّ، ولو كانت الطريق إلى ذلك هي المقامرة ولو خسر جميع ماله، بعدّ نفسه رابحاً لو حصّل المرأة.

يقول[2]: [الوافر]

ألا ليتني قامرت عنها وكان يحلّ للناس القمارُ
فصارت في يدي وقمرت مالي وذاك الربح لو علم التِّجارُ

ويتمنى لو أن الله تعالى سخّر له امرأة تجود عليه برضاب الثغر، وحينها سيشكره شكراً لم يشكره أحد قبله. يقول[3]: [الطويل]

أجود عليها بالحديث وتارةً تجود علينا بالرضاب من الثَّغْرِ
فليت إلهي قد قضى ذاك مرة فيعلم ربي عند ذلك ما شُكْرِي

وهكذا ظهر نصيب في غزله ونسيبه، حزيناً متألماً يُحس بالفراق قبل وقوعه، ويتمنى المرأة من أعماق أعماقه، لكنه يدرك أن ذلك مستحيل في مجتمع ينفر من السود، لذلك تظل المرأة أمنية صعبة التحقيق بعيدة المنال، وإن كان التعبير عنها يحمل الصدق والحرقة والإحساس الحقيقي، لأن الحرمان حقيقي أيضاً.

ولا يفوتني أن أذكر أنه في حنينه وألمه على فراق المرأة، قد استخدم الحمام رمزاً لذلك في قصائد كثيرة؛ لتحمل رمزية الفراق والفقد والألم، ممثلة في البكاء والترجيع وغيرها.

[1] ديوان نصيب بن رباح، 101.
[2] نفسه، 88.
[3] نفسه،97

ولـم يقتصـر دور الحمـام علـى الغزل، بـل وجـد نصـيب فـي الحمـام الطـائر الـذي يشاركه همومـه وأحزانـه، ووجده يعيش ظروفه نفسها؛ فوجد فيه المتنفّس لما يعانيه. وهذا راجع إلى نفس نصيب الحساسة المشفقة التي تحب مقاسمة الآخرين همومهم، والتخفيف عنهم. وتذكر الروايات أنه كان يتقاسم أمواله مع أهله ومواليه وأبناء جلدته حتى مات[1].

وفي تصويره للحمامة التي حمّلها همومه، جعلها في مختلف أحوالها وحيدة منفردة، فاستثمر وحدتها لنفسه، وشعوره بالاغتراب في بيئته. فكان لتجربته الاجتماعية أثر كبير على إحساسه وشعوره، الذي جعله يؤسس لفن وصف الحمام. حيث عدّه النقاد مؤسساً في هذا الفن، في صورة متحركة، وتعبير عن النفسية بصورة لافته[2].

رابعاً: الفخر.

يُقصد به تباهي الإنسان بما له وما لقومه من محاسن[3]، وعليه فإن الفخر هو صنو المدح، إلا أنه في النفس، في حين يكون المدح في الآخرين.

وقد مر بنا كيف أن نصيباً حمل عقدة اللون، والإحساس بالدونية في كل حياته؛ فقد رفض منادمة الخليفة، ورفض لقاء النسوة اللواتي طلبن لقاءه، إحساساً منه بنفور الناس من لونه.

وظل هذا الإحساس يلازمه في كل مراحل حياته، وعندما كان يحاول أن يتناسى مثل هذا الشعور، كان هناك من يُذكِّره به، فعندما مدح عبد الله بن جعفر وأكرمه وكساه، قال له قائل: يا بن جعفر أعطيت هذا العبد الأسود هذه العطايا. فقال: والله لئن كان أسود إن ثناءه لأبيض وشعره عربيّ [4].

وعندما قال[5]: [الطويل]

وكدت ولم أخلق من الطير إن بدا ... سنا بارق نحو العراق أطيرُ

سمعه ابن أبي عتيق، فقال: يا بن أم، قل غاقِ فإنك تطير، يعني أنه غراب أسود.

---

[1] الأصفهاني: **الأغاني**، 220/1

[2] **ديوان نصيب بن رباح**، 36.

[3] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (فَخَرَ).

[4] الأصفهاني: **الأغاني**، 239/1.

[5] **ديوان نصيب بن رباح**، 91.

ومن إحساسه هذا سخر من هذا اللون أحياناً، وافتخر به أحياناً أخرى، واعتذر منه مرة ثالثة. فحين مرّ على قريبه سُحيم، وهو يزمر ويزفن من السودان، أنكر عليه ذلك وزجره[1].

وعندما وقفت سوداء بالمدينة وهو يُنشد الناس، قالت: بأبي أنت يا بن عم، ما أنت والله عليّ بخزيّ. فقال: والله لمن يخزيكِ من بني عمك أكثر مما يزينك[2].

وكان نصيب في مواقفه تلك، يصدر عن مواقف المجتمع وسخريته من السود، وبخاصة أن هذه المواقف كانت تنبع من مجتمع ذي طابع بدوي، أكثر من طابع إسلامي.

وما دام هذا موقفه من السواد: مرة يسخر، مرة يتألم ويعتذر، وثالثة يفخر، فبم كان يفتخر؟

موضوعات الفخر:

اقترنت موضوعات الفخر عنده دائماً، بالعقل مع السواد، أو القناعة مع السواد، أو الكرم مع السواد، أو الفصاحة مع السواد، أو الشجاعة مع السواد.

ولسان حاله يقول: إن هذا اللون ليس من صنعي، فعلامَ أعيّر به؟ فلو كان يستطيع علاجه لفعل. يقول[3]: [الوافر]

فإن أكُ حالكاً فالمسك أحوى   وما لسواد جلدي من دواءِ

وهو لم يكن له خيار في لونه، يقول[4]: [الطويل]

كُسيتُ ولم أملكْ سواداً وتحته   قميص من القوهي بيض بنائِقُهْ

---

1 الأصفهاني: **الأغاني**: 222.

2 نفسه، 223/1.

3 **ديوان نصيب بن رباح**، 58.

4 نفسه، 110. والقوهي: نسبته إلى قوهستان منطقة بين نيسابور وهراة. وقوهي الثوب المنسوب إلى قوهستان. الحموي، ياقوت: **معجم البلدان**، 416/4.

فمن موضوعات فخره:

1. الافتخار بالعقل: يقول[1]: [الوافر]

وإن أكُ حالكــــاً لـــــوني فـــإنّي لِعَقْـــلٍ غيــــر ذي سَـــقَطٍ وعـــاءُ

فينفي عن عقله السقطات والأخطاء، ووصف جسمه بأنه وعاء لعقل كامل متزن.

ويقول أيضاً[2]: [الخفيف]

ولـيس يـزري السـواد يومـاً بـذي اللُّـ (م) ـــبِّ ولا بـــالفتى اللبيـــب الأديـــبِ

ففعلاً لون السواد لا يحط من قيمة أصحاب العقول، ولا الأدباء.

2. الكرم: وقد عُرفت عنه هذه الصفة، حيث زوّج من ماله الخاص بنتاً للسيد الذي أعتق ابنه حين تعلق بها هذا الولد، وكان قد نهاه عن هذه الزيجة[3]. وظل يقاسم مواليه أمواله حتى مات. كما أن كرمه لا يقتصر على المادة فقط، بل إن كرمه في البعد عن الفحشاء.

يقول[4]: [الوافر]

ولـــي كـــرم عـــن الفحشـــاء نـــاءٍ كبعـــد الأرض عـــن جـــو الســـماء

3. الأخلاق: لأن الأخلاق لا علاقة لها باللون، وكأنه هنا يذكّر الناس في هذا المجتمع بأن التفاضل بين الناس يكون بالعقل والأخلاق، وليس باللون. يقول[5]: [الخفيف]

إن يكـــن للســـواد فـــيّ نصـــيب فبيـــاض الأخـــلاق منـــه نصـــيبي

4. الفصاحة: وكأنه يبحث دائماً عمّا يُغطي هذا السواد المرير. يقول[6]: [الكامل]

[الكامل]

كـــم بـــين أســـودَ نـــاطق ببيانـــه ماضـــي الجنـــان وبـــين أبـــيضَ صـــامتِ

---

[1] <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 57.

[2] نفسه ، 71.

[3] الأصفهاني: <u>الأغاني</u>، 223/1.

[4] <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 58.

[5] نفسه، 71.

[6] نفسه، 73.

5. **الشِّعر**: وهو يفخر به عن كل أصل سواه. يقول[1]: [الكامل]

مــن كـــان ترفعـــه منابـــتُ أصـــله فبيـــوت أشـــعاري جُعلـــن منـــابتي

ودائماً ما يقرن سواده بالمسك، ذي الرائحة المعروفة وهو أسود. يقول[2]: [الوافر]

فـــإن أكُ حالكـــاً فالمســـك أحـــوى ومـــا لســـواد جلـــدي مـــن دواءِ

وقوله[3]: [الطويل]

ومــا ضــرّ أثــوابي ســوادي وإننـــي لكالمسك لا يسلو عـن المسك ذائِقُـةْ

ويكفينا أن ننظر في قوله[4]: [الكامل]

لـيس السـواد بناقصـي مـا دام لـي هـــذا اللســـانُ إلـــى فـــؤاد ثابـــتِ
مــن كـــان ترفعـــه منابـــت قومـــه فبيـــوت أشـــعاري جُعلـــن منـــابتي
كـــم بـــين أســـودَ نـــاطق ببيانـــه ماضــي الجنــان وبــين أبــيضَ صــامتِ
إنّـــي ليحســـدني الرفيـــع بنـــاؤه مـن فضـل ذاك ولـيس بـي مـن شـامتِ

لنجده ينفي أن يكون السواد قد نقصه من قيمته، مع وجود لسانه الفصيح، وقلبه الشجاع، وشعره السائر بين الناس. ويوازن بين أسود فصيح قوي القلب، وبين أبيض صامت جبان، بل إن الناس يحسدونه في حين هو لا يحسد أحداً.

خامساً: موضوعات أخرى:

ومنها موضوع **الوصف**؛ فمن الغريب أن نصيباً لم يقصد إليه كما قصد كثير من الشعراء؛ بمعنى أنني لم أجد قصيدة أو مقطوعة في الوصف من أجل الوصف، كوصف القصور والبرك والأواني والمعارك والمواكب والمناسبات، على كثرتها في ذلك العصر. لكن الوصف جاء عنده عرضياً. ففي الغزل كان يصف جسم المرأة وصفاً حسّيّاً، ويصف شعوره وإحساسه.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح ، 73.
[2] نفسه، 58.
[3] نفسه، 110.
[4] نفسه ، 73.

وفي المدح كان يصور الممدوح بصفات عادية مطروقة، وفي الفخر وصف نفسه أيضاً بصفات جميلة. لكن كل ذلك يبقى في غرضه، ولم يقصد إلى الوصف كفن مستقل.

أما **الحكمة**، فلم أجد في شعره هذه الكثافة للحكم، كما وجدناها عند المتنبي، وأبي تمام وأحمد شوقي وأضرابهم. رغم أنه عرك الحياة وعركته، وعانى منها ومن المجتمع معاناة شديدة، وتقلب بين البؤس والنعيم.

وقد لاحظت أن الحكمة قد وردت عنده تعقيباً على مواقف، خمس مرات في ديوانه. منها قوله[1]: [الخفيف]

وليس يزري السواد يوماً بذي اللّـ (م) ـبّ ولا بالفتى اللبيب الأديبِ

ومبعث هذه الحكمة دفاعه عن لونه، وكأنه ينصح الناس أن يهتموا بالصفات الخُلُقية لا الخَلْقية. ويقول أيضاً[2]: [الطويل]

ألا لا يغرّن امرأ من تلاده سوام أخ داني الوسيطة مثربِ

ومن جيّدِ حكمه قوله[3]: [الطويل]

ومن يُبْق مالاً عدةً وصيانة فلا الدهرُ مبقيهِ ولا الشّحُّ وافرهْ
ومن يك ذا عظم صليب رجا به ليكْسِرَ عودَ الدهر، فالدهرُ كاسِرُهْ

وقال أيضاً[4]: [الطويل]

ولا خير في ودّ امرئ متكارهٍ عليكَ ولا في صاحب لا توافِقُهْ

ويقول[5]: [الوافر]

وإن يَفْنَ الشبابُ فكل شيء من الدنيا فلا يغررك فاني

أما **اعتذاره**، فلم أجد له إلا نصاً واحداً يعتذر فيه عن تأخره في زيارة هشام بن عبد الملك حين ولي الخلافة، أقسم في مقدمتها أنه يسعى لرضى الخليفة، وأن تأخره لمرض

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 71.
[2] نفسه، 72.
[3] نفسه، 92.
[4] نفسه، 110.
[5] نفسه، 137.

ألمّ بـه، ورغم تـأخره، فهو يـؤثره بمحبتـه ودعائـه، ثـم يـدعوه لأنْ يقربـه وأن يعفـو عنـه وأن يعطيه، مذكراً إياه بفضائل أهله عليه. يقول منها[1]: [الطويل]

حلفـت بمـن حجّـت قـريش لبيتـه — وأهـدت لـه بُـدْناً عليهـا القلائـدُ

لـئن كنـتُ طالـت غيبتـي عنـك إنني — بمبلـغ حَـوْلي فـي رضـاك لجاهـدُ

وفي **الهجاء**؛ فقد ابتعد نصيب عنه، ولم أجد لـه في ديوانه شيئاً من الهجاء، وقد أدرك ذلك النقاد ومترجموه، فقال أبو الفرج: "ولم يكن لـه حظ في الهجاء"[2]. وقال ياقوت: "وكان مترفعاً عن الهجاء كبير النفس"[3].

وقد علل هو نفسه – نصيب – بعده عن الهجاء في رواية أبي الفرج حيث قال: "إذ قال له الفضل بن العباس: لم لا تهجو كما تمدح؟ فقال: تراني لا أُحسن أن أقول مكان عافاه الله أخزاه الله، ولكن أدع الهجاء لخلتين: إما أن أهجو كريماً فأهتك عرضه، وإما لئيماً لطلب ما عنده، فنفسي أحق بالهجاء إذا توجهت إلى لئيم"[4].

وقد ذهب عدد من الدارسين المحدثين إلى أن ضعف الهجاء عند الشعراء السود عامة ومنهم نصيب، أنهم كانوا بلا جذور في مواجهة المجتمع، وأن إحساسهم بالدونية والرقّ، وخوفهم من أن يعيّروا بها، منعهم من الهجاء، ودفعهم إلى الابتعاد عنه[5].

هذه مجمل الأغراض التي وجدتها في ديوانه المجموع.

---

1 نفسه، 76.

2 الأصفهاني: **الأغاني**، 214/1.

3 **معجم الأدباء**، 2756/6.

4 **الأغاني**، 230/1.

5 العقاد، عباس: **بين الكتب والناس**، 83. وبدوي، عبده: **الشعراء السود وخصائصهم**، 277.

الفصل الثاني: البنية الفنية للقصيدة والمقطّعة.

أولاً: نظرة القدماء والمحدثين إلى بنية القصيدة.

ثانياً: الشكل العام للقصيدة.

1. المطالع والمقدمات.
2. التخلص والخاتمة وطول القصيدة.

ثالثاً: الشكل العام للقصيدة عند نصيب.

رابعاً: بنية المقطعة.

1. مفهوم المقطّعة لدى النقاد.
2. سمات بنية المقطّعة لدى نصيب.

أولاً: نظرة القدماء والمحدثين إلى بنية القصيدة.

تحدث النقاد القدماء والمحدثون عن بنية القصيدة وهيكلها العام، ومدى التزام الشعراء بهذا البناء التزاماً أو تحللاً، وذلك عبر العصور المختلفة.

وقد أسهب النقاد في الحديث عن توفر الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية في الشعر على مر العصور؛ ولعل سبب ذلك أن القصيدة الجاهلية والعربية فيما بعد العصر الجاهلي، قد تناولت موضوعات عدة في آن واحد.

فمن النقاد من يرى أن القصيدة القديمة خُلُوٌّ من الوحدة الموضوعية، وبالتالي تفككت أجزاؤها، واعتمدت وحدة البيت، وليس وحدة الشعور النفسي؛ لذلك عدوها خالية من الوحدة العضوية أيضاً. ومن النقاد من رأى أن القصيدة القديمة فيها وحدة موضوعية وعضوية؛ لكن النقاد لم يدرسوها دراسة متمعنة مدققة.

فطه حسين – على سبيل المثال – قد دافع بشدة عن القصيدة القديمة، ورأى أن الذين ينكرون وجود الوحدة، لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي، ويقبلون ما قاله الرواة دون تحفّظ، وأن القصيدة ملتئمة الأجزاء، قد نُسّقت أحسن تنسيق[1].

في حين يرى عدد غير قليل من النقاد أن القصيدة القديمة تخلو من الوحدة العضوية والموضوعية، وأن الذين ظنوا أن فيها وحدة، إنما هو وحدة صراع ووحدة فكر، وإنما كان تحقق الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي، وما تبعه من عصور إنما كان أمراً نسبياً، ولا ينسحب على جميع القصائد[2].

ويرى خليل مطران "أنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد أركانها"[3]. كما يرى محمد غنيمي هلال أن القصيدة القديمة لا وحدة عضوية فيها في شكل من الأشكال؛ "لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها؛ فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها، إلا من ناحية خيال الشاعر، وحالته النفسية في وصف الرحلة لمدح الممدوح"[4]

---

[1] **حديث الأربعاء**، 1/30-32.

[2] العشماوي، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**. 125. دار النهضة العربية بيروت، 1979.

[3] مطران، خليل: **الديوان**، 1/8-9. دار الهلال، ط2، القاهرة، 1949م.

[4] **النقد الأدبي الحديث**، 374

وتبعه في هذا الرأي شوقي ضيف، الذي رأى أيضاً أن القصيدة العربية القديمة لم تعرف الوحدة الموضوعية إلا قليلاً؛ وأرجع سبب ذلك إلى تقيد الشعراء بالنموذج الذي أرسيت قواعده عند شعراء العصر الجاهلي؛ " فالقصيدة عندهم متحف لموضوعات مختلفة لا روابط قوية بينها"[1].

ويعلل شوقي ضيف ذلك بقوله: "تألفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة، كل بيت له حياته واستقلاله، وكل بيت وحدة قائمة بذاتها، لذلك فإن القصيدة فقدت وحدتها من حيث الموضوعات المتباينة، ومن حيث الأبيات في الموضوع الواحد تتجاور، مستقلاً بعضها عن بعض. ولعل مردّ السبب أن الشعراء الماضين لم يتصوروا في أكثر شعرهم، أن القصيدة تجربة ذاتية نفسية، تربطها وحدة شعورية وفكرية، تجعل منها بنية عضوية متماسكة"[2].

لكن العصر الحديث، نهج فيه الشعراء نهْجاً جديداً في أشعارهم؛ فقد تحولوا إلى صورة جديدة تكون فيها القصيدة تعبيراً تاماً عن أنفسهم وأحاسيسهم الداخلية، تعبيراً متكاملاً، لا يُنظر فيه إلى البيت المنفصل، بل يُنظر فيه إلى التعبير بشكل كليًّ، لذلك فقد أصبحت القصيدة مترابطة الأركان، فيها تلاؤم بين المعاني؛ فلا يتم التعبير عن الموضوعات القديمة أو الأفكار والصور القديمة، إنما يكون التعبير عن الشاعر وعالمه الخاص الذهني والنفسي.

لذلك فإن الوحدة العضوية والموضوعية كانت من أوائل ملامح التجديد في الشعر العربي الحديث.

إن وحدة القصيدة تكمن في الرباط القائم بين التجربة والانفعالات والموسيقى، والألفاظ في وشاح خفي، وبهذه الوحدة يتكامل العمل الفني وتدب فيه الحياة.

"ونلمح هذه الوحدة ابتداءً من دوران أبيات القصيدة دوراناً منطقياً شعرياً، وتنقّل هذه الأبيات تنقلاً فكرياً، ويأتي هذه الدوران المنطقي من توفر التجربة الشعرية وعرضها عرضاً جميلاً، وصياغتها صياغة وحكمة معتدلة"[3].

---

[1] **في النقد الأدبي**، 154. دار المعارف، ط3، القاهرة 1962.

[2] نفسه، 155-156.

[3] السحري، محمد عبد اللطيف: **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث**، 81. تهامة للنشر والتوزيع، ط2، جدة، 1984م.

فالوحدة في القصيدة تكون وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً، به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها تركيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر [1].

والصلة بين أجزاء القصيدة يجب أن تكون محكمة، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه، ووحدة المشاعر المنبعثة منه؛ أي أنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع، والأثر الناجم عنه.

كما أن للوحدة العضوية أثراً في الصورة والخيال؛ إذ تصبح كالبنية الحية في بنية القصيدة، وإذكاء الشعور فيها، ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما تملي الذاكرة، فلا بد من تعاونها جميعاً لرسم الصورة العامة، وتقدمها في القصيدة على حسب منهج الشاعر في وصف شعوره[2].

وليس المقصود بهذه الوحدة اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة، ولكن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعاً متجانسة المغزى، وأن تكون هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه[3].

ورأى ابن قتيبة أن التطور الفني الذي طرأ على القصيدة العربية، قد تأثر في صياغته وإطاره الفني، ببعض العوامل والمؤثرات، التي ترجع إلى البيئة وطبائع أهلها وأحوالهم المعيشية والنفسية[4].

وقد سلّم بهذا الرأي عدد من النقاد المحدثين، حين تحدثوا عن أهميته العامل الجغرافي في تحديد البنية الفنية للقصيدة العربية[5].

---

1 هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، 376.

2 نفسه ، 377.

3 النويهي، محمد: **قضية الشعر الجديد**، 117–118. منشورات معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1964.

4 **الشعر والشعراء**، 74/1.

5 يُنظر مثلاً: موافي، عثمان: **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها** 227. دار المعرفة الجامعية، ط2، الاسكندرية، 1984. والعشماوي، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي**، 125.

ويرى موافي كذلك أن البناء الفني كان سمة غالبة على نهج القصيدة القديمة، ولم تكن سمة عامة[1].

كما يرى أن الشعراء المحدثين، لم يرفضوا أصول الفن القديم وقواعده، على الرغم من التباين الحضاري والاجتماعي الواضح بين العصرين، لكنهم قبلوه بنوع خاص تلك التي تتعلق بالبنية الفنية للقصيدة، ولكن مع شيء من التعديل والتطور في الأساليب والصيغ. كما أن ثورة المحدثين على مقدمات القصائد القديمة، لم تكن ضد أصل من أصول البنية الفنية للقصيدة، وإنما كانت ثورة على النهج أو الطريقة، والصيغ التي لم تعد ملائمة لطبيعة العصر والبيئة. فحاولوا التحرر من هذا العنصر الفني بالنسبة لبنية القصيدة، والدخول إلى الموضوع مباشرة[2].

ومن المعلوم أن القصيدة الناجحة فنياً، ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً، "يكمل فيها تصوير الخواطر المتجانسة، كما يكمل فيها التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأوزانه، بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت نسبة عضو إلى آخر، أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[3].

ولعل المتعمق في الشعر العربي، الذي يربط بين الشاعر من ناحية نفسية وبين قصيدته وأجزائها، فإنه يلمح وحدة عضوية بين أجزاء القصيدة، فطبيعة العربي يجب أن يلفت انتباه السامع لحديثه، وهي ناحية نفسية واضحة في العربيّ، كما يجب ألا يدخل الموضوع مباشرة، بل يهيئ له أذهان السامعين، وهو ما يسمى مقدمة القصيدة، وربما تكون المقدمة في الحديث عن موضوع يريح الناس مثل الغزل والنسيب، أو يكون شكوى من الدهر، ورحلة لمسيرة يصف فيها رحلته وراحلته، ليحط الرحال ويرتاح عند الممدوح. ولا شك أن هذا التمهيد جزء عضوي مهم في نفسية الشاعر فجعله مهماً في قصيدته.

كما أن الانتقال إلى موضوع القصيدة الرئيس، يحتاج إلى فن ومهارة؛ فتفاوت الشعراء في ذلك حسب مقدرتهم الفنية والشعرية. ولكن هذا الانتقال يبقى ضمن الوحدة العضوية للقصيدة، فإذا أنهى موضوعه الرئيس، أحبّ أن يُنهي كلامه بشيء يترك أثراً في نفس السامع، وهو الخاتمة، فكانت الخاتمة أيضاً من ضمن الوحدة العضوية للقصيدة.

---

[1] موافي، عثمان: **من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم.** 26-35. دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 2000.

[2] موافي، عثمان: **الخصومة بين القدماء والمحدثين**، 231-235.

[3] العقاد، عباس محمود وإبراهيم المازني: **الديوان في الأدب والنقد**، 22. دار الشعب، ط2، القاهرة، 1997.

وعليه أرى أن الوحدة النفسية والشعورية، قد جعلت الموضوعات المتنوعة وحدة موضوعية وعضوية، تُصب في قالب واحد هو القصيدة، كما أرادها الشاعر، وكما يريد أي إنسان لحديثه العادي أن يكون مؤثراً، فيقدّم له بما يناسب، ويختمه بما يناسب ويؤثّر.

وقد أجمل يوسف بكار هيكل القصيدة في : المطلع والمقدمة والتخلص والخاتمة وطول القصيدة. وعنى بالمطلع البيت الأول في القصيدة، والمقدمة هي النسيب أو ما يقوم بالدخول إلى القصيدة، والتخلص هو الانتقال من المقدمة إلى الغرض الرئيس، والخاتمة فهي نهاية القصيدة(1).

ومن هذا المنطلق الذي يرى أن هيكل القصيدة في مطلعه ومقدمته وتخلصه وخاتمته، يشكل وحدة عضوية، فلا بد من الوقوف عند هذه الأجزاء الشكلية، لنعلم ماذا قال النقاد في وصفها، وكيف وجهوا الشعراء إلى إجادتها.

ثانياً: الشكل العام للقصيدة.

1. المطالع والمقدمات.

أ. المطالع:

عني النقاد العرب بمطلع القصيدة، وطالبوا الشعراء بأن يبذلوا غاية الجهد في إجادة المطلع وإتقانه؛ لقوة أثره في النفس، وأنه يدفع السامع إلى التنبه والإصغاء، ووصفوا المطلع الجيد بأنه ما كان واضحاً سهل المأخذ، يخلو من التعقيد، واضح المعنى، حَسَن اللفظ(2).

وقد رأى النقاد اهتمام الشعراء بمطالع قصائدهم؛ فيكون المطلع دالاً على ما بُنيت عليه القصيدة، مُشعراً بغرض الناظم من غير تصريح، بل إشارة لطيفة، تعذب حلاوتها في

---

1 <u>بنية القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث</u>. 203-204. دار الأندلس ط2، بيروت، 1982.

2 بدوي، أحمد أحمد: <u>أسس النقد الأدبي عند العرب</u>. 297.

الذوق السليم[1]. كما ينبغي أن يتحرز الشاعر في مطالعه مما يُتطير منه، وبخاصة في المدائح والتهاني[2].

وقد أحسن ابن رشيق القول، حين ذكر "أن حُسن الافتتاح داعية للانشراح، ومظنّة للنجاح والشعر قفل، أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره؛ فيه يُستدل على ما عنده من أول وهلة"[3].

وهكذا نجد إجماعاً على أن المطلوب من الشاعر، أن يُحسن مطالعه وابتداءاته لأنه أول ما يقرع سمع السامع؛ فإما أن يُستمع إليه إذا كان المطلع جيداً، وإما أن يُنصرف عنه، أو يُردّ عليه إن كان المطلع سيئاً؛ وهذا يُذكرنا بابتداء جرير في مدح عبد الملك بن مروان[4]: [الوافر]

أتصحو أم فؤادك غير صاح ... عشية همّ صحبُك بالرواحِ

فرد عليه فوراً: بل فؤادك أنت.

ب. المقدمات:

درج القدماء بعد مطلع القصيدة، على التقديم بالنسيب والغزل؛ ليرتاح السامع، ويصغي للموضوع القادم. وظلت هذه الظاهرة في العصر الجاهلي والأموي والعباسي. إلا أنه ظهر في العصر العباسي من يحارب هذه المقدمة، ويدعو إلى أن تكون المقدمات حضارية ، وعلى رأس هؤلاء أبو نواس، حيث يقول[5]: [الرَّمل]

قل لمن يبكي على رسم دَرَسْ ... واقفاً، ما ضرّ لو كان جلسْ
اترك الربع وسلمى جانباً ... واصطبح كرخيّة مثل القبسْ

لكنه في أغراضه الجادة سار على نهج الأقدمين في المقدمة.

---

[1] الشنتريني، ابن السراج: **جواهر الآداب** 374/1. وابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن** 168. تحقيق: حفني شرف. لجنة إحياء التراث، القاهرة، 1963، وابن حجة الحموي: **خزانة الأدب وغاية الأرب** 30/1. تحقيق: عصام شعيتو. دار الهلال، ط2، بيروت، 1991.

[2] ابن منقد، أسامة: **البديع في نقد الشعر** 285. تحقيق: أحمد بدوي. مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1960. وابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** 96/3. تحقيق: أحمد الحوفي. دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت. والعسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين** 489–496. تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1989. والجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه** 48. تحقيق:محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي البجاوي. المكتبة العصرية، بيروت، 1966م.

[3] **العمدة**، 350/1.

[4] جرير بن عطية: **شرح الديوان**. 96. شرحه: محمد إسماعيل الصاوي. المكتبة التجارية، القاهرة، د.ت.

[5] الحسن بن هانئ: **الديوان**،366 . دار صادر ، بيروت ، د.ت.

أما الشعراء المحدثون، فقد ابتعدوا عن هذه المقدمة، ودخلوا الموضوع مباشرة، ولعل ذلك عائد في بعض أسبابه إلى أن الشاعر والممدوح في البلد نفسه، فلا داعي للرحلة، ولا للأطلال، ولا للناقة، وما شابه ذلك[1]. ولعل من أسباب ذلك أيضاً أن الحكام اليوم ليس لديهم الوقت للاستماع إلى المقدمات، كما أن الشعراء ينشرون شعرهم في المجلدات والجرائد، فيكون حيزها ضيقاً. كذلك فإن الناس اليوم يحبون الومضة السريعة دون الشرح التطويل.

أما كيفية الدخول إلى هذه المقدمة بعد المطلع؛ فمن الشعراء من يبدأ بكلمة (ألا) أو (خليليّ) أو ما شابههما من الابتداءات[2].

وفي الإجمال، فقد درج الشعر في العصر الأموي على المحافظة على الأشكال القديمة للمقدمات، لأن التطور الحضاري لم يمسّ مختلف جوانب الحياة، ولم يكن أمام الشعراء الأمويين من الأصول الفنية، إلا التراث الجاهلي لتقليده والتمسكُ به. إضافة إلى أن علماء اللغة في هذه الفترة كانوا يفضلون الشعر الجاهلي، ويدعون الشعراء الأمويين إلى محاكاته والصوغ على شاكلته[3].

2. التخلص والخاتمة وطول القصيدة.

أ. **التخلص:** هو الخروج من معنى إلى معنى؛ كالخروج من النسيب إلى المديح، بلطف تحيّل وبراعة ورشاقة[4].ويرى بعض النقاد أن التخلص هو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني؛ فبينما هو فيه، إذ أخذ في معنى آخر، وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه، بل يكون جميع كلامه كأنما أُفرغ إفراغاً، وهذا مما يدل على حذق الشاعر[5].

---

[1] موافي ، عثمان: **الخصومة بين القدماء والمحدثين** ، 321.

[2] نفسه ، 236

[3] عطوان ، حسين : **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي** . 13– 19 . دار الجبل ، ط 62 بيروت ، 1987م .

[4] ابن رشيق: **العمدة**، 372/1.

[5] ابن الأثير: **المثل السائر** 121/3. وابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير**، 433. وابن منقذ، أسامة: **البديع في نقد الشعر**. 288. وابن السراج الشنتريني: **جواهر الآداب**، 378/1 والعلوي، يحيى بن حمزة: **الطراز**، (102/3) تحقيق: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية، بيروت 2000. وابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، 186. تحقيق: عبد العزيز المانع. دار العلوم للنشر والتوزيع، الرياض، 1985م.

وهكذا يبدو تركيز النقاد على حسن التخلص، من باب الوحدة العضوية الناجحة، التي لا تُشعر السامع ببتر أو انقطاع. وقد فضل بعضهم أن يكون ذلك في بيت واحد، حتى لا يشعر السامع بأي انقطاع بين الموضوعات.

ب. **الخاتمة:** وهي آخر شيء في القصيدة. وقد ركز النقاد على حسن الخاتمة؛ لأنه آخر ما يبقى في ذهن السامع، وبمقدار نجاح الشاعر في صوغ الخاتمة، بمقدار ما يترك أثراً في النفس، ويوحي بالنهاية. وقد طلب النقاد أن تكون أواخر القصائد حلوة المقاطع، وتوقن النفس بأن آخر القصيدة، وربما حُفظ هذا البيت من بين سائر الكلام، فالخاتمة في كل شيء هي العمدة في المحاسن، والغاية في الكمال، فعلى الشاعر أن يجتهد في رشاقتها وحلاوتها وجزالتها. كما يجب تكون الزيادة عليه ممكنة، وألا يأتي بعده أحسن منه، وأن يكون آخر بيت أجود بيت في القصيدة[1].

ت. **طول القصيدة:** لم يُشر النقاد إشارة واضحة إلى علاقة طول القصيدة بنجاح الغرض منها، لكنّ خلاصة القول: إن ذلك يعتمد على طول نفس الشاعر، ومقدار نجاحه في إيصال الفكرة؛ إذ ربما يوصلها في أبيات جزلة قليلة العدد، وربما يسهب في الحديث عن أحد العناصر السابقة، ولا يخلو ذلك من إملال للسامع وتضييع للغرض الرئيس.

وقد حرص النقاد على حُسن الدمج بين هذه العناصر المختلفة، وقالوا "إن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً " [2]، و " ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيه، ويتصل كلامه فيها[3]، "لأن الكلام إذا انقطعت أجزاؤه، ولم تتصل فصوله، ذهب رونقه، وغاض ماؤه"[4].

وعدّ بعض النقاد القصيدة مثل خلق الإنسان، في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد من الأعضاء عن الآخر، وباينه في صحة التركيب، غادر وبالجسم عاهة تفقده محاسنه، فبنية القصيدة لا تكون صحيحة إلا إذا تلاءمت الأجزاء، واتصل

---

[1] العسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين**، 503. وابن الأثير: **المثل السائر**، 121/3، وابن رشيق: **العمدة**، 378/1. وابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير**، 616. والعلوي، يحيى بن حمزة: **الطراز**، 104/3. وابن منقذ: **البديع في نقد الشعر**، 287. والشنتريني: **جواهر الآداب** 3814/1.

[2] الجاحظ: **البيان والتبين** 150/1. تحقيق: عبد السلام هارون: مكتبة الخانجي، ط67. القاهرة، 1998م.

[3] ابن طباطبا: **عيار الشعر**، 124.

[4] العسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين**، 82.

بعضـها ببعض، ومـن هـذا الاتصـال والتعلـق تنشـأ وحـدة القصـيدة، ويتكامـل بناؤهـا. أي ضرورة وصل أجزاء القصيدة ببعضها وصلاً، يجعلها متناسبة غير بعيدة[1].

ثالثاً: الشكل العام للقصيدة عند نصيب.

إن ما بين يدينا من شعره، في معظمه يقوم على مقطعات وأبيات مفردة، وسيأتي الحديث عنها تالياً. أما القصائد الطويلة في شعره، فهي بين مديح أو غزل، والرثاء قليل. ولما كان الغزل يُدخل إليه مباشرة فقد قدّمته بالحديث؛ لأتبيّن ما فيه من سبك وانتظام وحسن صياغة؛ إذا إنه خلوّ من التخلص، لكنه لا يخلو من المطلع والخاتمة، وحسن التأليف، لذلك آثرت أن أقف مع هذه العناصر الثلاثة في الغزل.

1. الغزل.

أ. المطلع.

عدد الأبيات	1	2	3	4	5	6	7 فما فوق	المجموع
التكرار	31	23	8	7	4	4	8	85

من هذا الجدول يتبين لنا أنه شاعر غَزِل، كانت أبيات الغزل تتفلت منه في مناسبات وأوقات، على شكل نفثات يعبر فيها عن إحساسه تجاه المرأة بأمر ما، ولم تشكل هذه النفثات موقفاً كاملاً يُعبر عنه مفصلاً، حتى يأتي في قصيدة. لذلك جاءت نفثاته أشبه بومضات سريعة. وهذا يفسّر وجود إحدى وثلاثين ومضة على شكل بيت واحد، وثلاث وعشرين في بيتين، وكلما ارتفع عدد أبيات القصيدة، قل عدد القصائد، فإذا وصلنا إلى القصائد التي تزيد على سبعة أبيات، وجدناها ثماني قصائد.

وبما أن عدد القصائد الغزلية التي يزيد عدد أبياتها عن سبعة أبيات ثماني قصائد، فلا مناص لي من اعتماد هذا الرقم، لأنه الموجود في الديوان، مع العلم أن المقطعات التي تقل عن سبع أبيات في موضوع الغزل كثيرة، وهي تعبر عن نفثة أو فكرة، وسيتم دراستها في موقعها في هذا الفصل. مع العلم أن هذه المقطعات ربما كانت قصائد طويلة

[1] الحاتمي: **حلية المحاضرة**، 215/1. تحقيق: هلال ناجي. دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978. والخفاجي، ابن سنان: **سر الفصاحة**، 253. دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

ضاعت فيما ضاع من شعر نصيب، الذي لم يجد الاهتمام الكافي، الذي وجده شعر الفرزدق وجرير والأخطل وابن أبي ربيعة وغيرهم.

ففي هذه القصائد الثمانية، بدأ بالنسيب وذكر الأطلال وديار المحبوبة في خمس قصائد. قال في إحداها[1]: [الطويل]

بزينب ألمم قبل أن يرحل الركب … وقل إن تملينا فما ملّك القلبُ

ويقول في ثانية[2]: [الطويل]

تجنبت ليلى حين لجّ بك الهوى … وهيهات كان الحب قبل التجنّبِ

ويقول في ثالثة[3]: [الطويل]

لعمرك أنّ البيت بالقبل الذي … مررتُ ولم ألمم عليهم لسائقِ

وفي الرابعة[4]: [الطويل]

ألا إن ليلى العامرية أصبحت … على النأي مني، ذنبَ غيري تنقمُ

وفي قصيدة من قصائده الثمانية يبدأ مباشرة بقوله[5]: [الوافر]

ولولا أن يقال صبا نصيب … لقلتُ بنفسيَ النشأُ الصغارُ

وفي ثانية يخاطب نفسه، بقوله[6]: [الطويل]

أيقظان أم هبّ الفؤاد لطائفٍ … ألمّ فحيا الركب والعين نائمةْ

وفي أخرى يقول[7]: [الطويل]

دعا المحرمون الله يستغفرونه … بمكة يوماً أن يُمحّى ذنوبها

فإذا كان لا بد لنا من محاكمة هذه البدايات، فهي تقليد واضح لقصائد القدماء، فيها ذكر للنساء، وشكوى من الفراق، وسؤال للنفس عن خلقها وألمها. ولا أستطيع أن أصفها بأنها حلوة شائقة؛ إذ إنها تقليدية واضحة، باستثناء القصيدة السابقة التي بدأها

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 60

2 نفسه، 69.

3 نفسه، 107.

4 نفسه، 123.

5 نفسه، 88.

6 نفسه، 129.

7 نفسه، 67.

بوصف الحجيج، وماذا يطلبون من الله تعالى، ثم عرّج على ما يطلبه هو. ولا أظنّ مثل نصيب يبدأ بهذه البداية، بل أظن أن المطلع ضاع فيما ضاع من شعره.

ب. **الخاتمة:** أما خواتيم هذه القصائد، فقد كان بعضها جميلاً، كقوله[1]: [الطويل]

وقال رجال حسبه من طلابها فقلت: كذبتم، ليس لي دونها حَسْبُ

إلا أن ما شنّع عليه هذه الخاتمة قوله (كذبتم)، والقافية البائية المضمومة الثقيلة، زيادة على استخدام كلمة (طِلاب) بما فيها من تفخيم وجفاف، والمعلوم أن الخاتمة يجب أن تكون رقيقة جزلة.

وقد ختم بعض قصائده تلك بالحكمة، كقوله[2]: [الطويل]

حريبٌ أضاع المال من بعد ثروة لديه فأضحى وهو أسوان مُعدِمِ

فإن البيت حكمة، لكنه أضاع حلاوتها بالألفاظ المفخمّة، مثل (أضاع وأسوان ومريب) فاجتماع هذه الألفاظ في بيت واحد، ذهب بحلاوة الخاتمة وإن كان موضوعها مناسباً.

وفي باقي القصائد، وجدت البيت الأخير فيها لا يصلح أن يكون خاتمة مناسبة، ومن أمثلة ذلك قوله[3]: [الطويل]

[الطويل]

وأمست تبغّاني بجرم كأنها إذا علمتْ ذنبي تمحّي ذنوبها

وكان حقه أن يختم بأنه لا جرم له، صادق في حُبّها. ويقول في أخرى[4]: [الوافر]

[الوافر]

ولو رأت الفراشةَ طار منها مع الأرواح روح مستطارُ

فأي كلام هذا الذي يجمع بين طار ومستطار والفراشة، وأي معنى سيعلق في الذهن من هذه الخاتمة.

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 60

2 نفسه، 124.

3 نفسه، 68.

4 نفسه، 89.

ويقول في أخرى[1]: [الطويل]

ومـــا ذقْتُـــه إلا بعينـــي تفرّســـاً كمـا شـيمَ مـن أعلـى السحابة بـارقُ

ولا يخفى الجفاف في البيت.

لكن لا بد من الاحتراس، أن هذه الخواتيم ربما لا تكون هي خواتيم القصائد الحقيقية، بل ربما ضاعت أيضاً مع ما ضاع من شعره، وهذا ما أرجّحه؛ لأن القدماء شهدوا له بالبراعة في المديح والنسيب.

2. المديح:

ما يحير حقاً هو كثرة المقطعات في المديح، وما يُحيّر أكثر أن بعض المقطعات بيت واحد، ولعل نظرة على الجدول الآتي، توضح شعره في الديوان، و تعطي أيضاً انطباعاً واضحاً من أن الكثير من شعره قد فُقد؛ إذ ما معنى أن تكون القصائد ثلاث قصائد فقط، في حين تبلغ المقطعات في المديح ثلاثاً وعشرين مقطّعة.

قصيدة المديح أو المقطعة	أبيات مفردة	بيتان	ثلاثة	أربعة	خمسة	ستة	سبعة فما فوق
	6	10	3	3	1	--	3

فإذا كانت الحال هذه؛ فإنه لا مناص لي من دراسة القصائد الثلاث أولاً.

ففي الأولى، بدأ بحوار بينه وبين الركبان، حين سألهم عن الأمير في البيت الثاني. والمعلوم أن هذه القصيدة لم تحبّر قبل جلستها التي أنشدت فيها؛ إذ جاءت رداً على افتخار الفرزدق بأبيه أمام سليمان بن عبد الملك، فاندفع نصيب يمدح سليمان دون مطلع أو مقدمة طويلة، فلا أطلال ولا تشبيب ولا نسيب، بل سأل الركب مباشرة عن الأمير ثم تخلص من هذا السؤال إلى المدح مباشرة بتخلص حسن، فقال[2]: [الطويل]

فقـالوا تركنـاه وفـي كـل ليلـة يطيـف بـه مـن طـالبي العـرف راكـبُ

وختمها ختاماً حسناً؛ فضّل فيه الممدوح على كل الناس في تساؤل رائع موفق، يقول[3]: [الطويل]

[1] <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 108.

[2] نفسه، 59.

[3] نفسه، 59.

هـو البـدرُ والنـاسُ الكواكـب حولـه   وهـل تشـبه البـدرَ المنيـرَ الكواكـبُ

أما القصيدة الثانية، فهي في ذكر الربع، والدعاء له بالسقيا، ووصف أثر الماء في النبات والأشجار. كل ذلك في بيتين، كان المطلع تقليدياً والمقدمة قصيرة، كلها حديث عن المطر وأثره. أما التخلص فلم يكن موفقاً فيه، حيث يأتي البيت الثالث ليقول[1]: [الطويل]

ألا هل أتـى الصقر ابن مـروان أننـي   أُرَدُّ لـــدى الأبـــواب عنـــه وأُحجَـــبُ

فهذا شكوى لا تخلص فيه، بل إن الأبيات التالية له في الشكوى أيضاً، فإذا وصل إلى المديح مدحه ببيتين فقط، لم يوفق في ختامهما.

وفي أخرى يطالعنا في مدحه لأمير المدينة، يصف ربعاً قد عفا، فهيّج بكاءه في بيت واحد، ثم يتخلص في البيت الثاني إلى الممدوح بذكر شوقه إليه وفي هذا التخلص لم يكن ممدوحاً ولا مذموماً. أما خاتمة هذه القصيدة، فهي تحذير للممدوح، وهو لا يليق بالخواتيم.

3. الرثاء:

وقد أوردته بالحديث مباشرة هنا، تلاؤماً مع المنهج الذي ارتضيته للبحث، كون الرثاء هو مديح لكنه للمتوفى.

وقد وجدت له في الرثاء مقطعات ثلاثة وقصيدة واحدة. وسأقف هنا مع القصيدة، تاركاً المقطعات فيما بعد.

وقصيدة الرثاء الوحيدة هي التي طلب منه عبد الملك بن مروان أن ينشده ما قال في أخيه عبد العزيز؛ فبدأها بداية حسنة هي حكمة، يقول[2]: [الطويل]

عرفـت وجربـت الأمـور فمـا أرى   كمـــاضٍ تـــلاه الغـــابرُ المتـــأخرُ

وينتقل ببراعة وحسن تخلص إلى المرثي، فيقول[3]: [الطويل]

ولكـنّ أهـل الفضـل مـن أهـل نعمتـي   يمـــرون أســـلافاً أمـــامي وأغبـــرُ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 62.

[2] نفسه، 87.

[3] نفسه، 87.

ويمشي في ركاب القصيدة، معللاً سبب بكائه، وموضحاً أثر فقد المتوفى على الناس، خاتماً قصيدته خاتمة رائعة، بقوله[1]: [الطويل]

فـإنْ كُـنّ قـد نلْـنَ ابـنَ ليلـى فإنـه هـو المصـطفى مـن أهلـه المتخيّـرُ

ولا شك أنها خاتمة حسنة؛ إذ جعله أفضل أهله، والمتخيّر منهم.

4. الوصف:

بيت واحد	2	3	7 فما فوق	المجموع
9	2	1	1	13

إن هذه القصيدة قيلت في وصف حَوْف مصر؛ حيث أنشد الحاجب قصيدة في مدح عبد العزيز بن مروان، فقال له: ويحك! أهذا شعرك؟ إياك أن تنتحل، فلا تفضحني وتفضح نفسك. فقال له نصيب: والله ما هو إلا شعري، فقال: قل أبياتاً فيها حوف مصر، والقني بها غداً[2].

ولدى تحليل هذه القصيدة، حسب البنية المتفق عليه عند النقاد، فقد كان مطلعها شكوى من الهمّ الذي يعاني منه الشاعر، بسبب حجبه عن باب الأمير فترة طويلة، قبل أن يتوصل إلى هذا الحاجب، أو من أوصله إلى الأمير.

ولا شك أن المطلع مناسب لهذا الجو. ثم يقدم لموضوعه بوصف الآلام التي عانى منها، ووصف نحول جسمه، حتى كادت تبدو أشاجعه، ثم ينتقل بسلاسة إلى حوف مصر؛ فيصف مظاهره الطبيعية من خصب وبرق وغبطة لساكنيه، ثم يختمها بإعلان ولائه وتبعيته للأمير عبد العزيز، ولا شك في أنها خاتمة موفقة. يقول فيها[3]: [الطويل]

سـري الهـمّ تثنينـي إليـك طلائعُـهْ بمصـر وبـالحوف اعترتنـي روائعُـهْ

ومـانحُ قـومٍ أنـت مـنهم مـودتي ومتخـذٌ مـولاك مـولى فتابعُـهْ

أما بقية المقطعات والأبيات المفردة، فستدرس في موضعها إن شاء الله.

5. الاعتذار: ويقع تحت باب الاعتذار قصيدة واحدة، اعتذر فيها لهشام بن عبد الملك حين تأخر عنه في زيارته، وقد كان مطلعها قَسَماً، أجاب عنه في البيت الثاني.

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 88.

2 الأصفهاني: الأغاني، 216/1.

3 ديوان نصيب بن رباح، 103.

يقول[1]: [الطويل]

حلفتُ بمن حجت قريش لبيته وأهدت له بُدْناً عليها القلائدُ

لئن كنتُ طالت غيبتي عنكَ إنني بمبلغ حَوْلي في رضاك لجاهدُ

وقد يكون القَسَمُ مدخلاً جيداً، كما قد تكون الشكوى والتألم مدخلاً للاعتذار أيضاً، لكنه ترك الشكوى لتكون مقدمة قصيدته، بعد المطلع القسمّي، فشكا من مرضه وتعلل بالسقم، ويستمر في القصيدة شارحاً أوضاعه، طالباً من الخليفة أن يقرّبه ولا يقصيه، ثم يختمها بوصف تعب الراحلة، وهو ما تعود الشعراء الآخرون في وضعه مقدمة للمدح.

ولم يكن الختام مُشعراً بانتهاء القصيدة، إلا في عبارة بسيطة يقول فيها: أذعنتْ إليك هذه الركائب. وكأن الختام يقول: إنني وركائبي مذعنون لك، فلا تؤاخذني بالتأخر.

أما بقية الأغراض؛ فقد جاء الفخر في عشر مقطعات بلا قصائد، ووصف الحمام في ثماني مقطعات دون وجود قصائد، وجاءت الشكوى في خمس مقطعات، والحكمة في ثلاث مقطعات، والحنين في مقطعتين وكذلك العتاب في مقطعتين.

فإن نظرنا إلى الجدول الآتي بعين التمعن:

العدد الترتيبي / الغرض	1	2	3	4	5	6	7 فما فوق	المجموع
الغزل	31	23	8	7	4	4	8	85
المديح	6	10	3	3	1	–	3	26
الوصف	9	2	1	–	–	–	1	13
الفخر	3	3	–	3	1	–	–	10
الحمام	2	1	2	2	–	1	–	8
الرثاء	3	–	–	1	1	–	1	6
الشكوى	3	1	–	1	–	–	–	5
الحكمة	2	1	–	–	–	–	–	3
الحنين	–	2	–	–	–	–	–	2
العتاب	–	–	–	1	1	–	–	2
الاعتذار	–	–	–	–	–	–	1	1
المجموع	**59**	**43**	**14**	**18**	**8**	**5**	**14**	**161**

[1] ديوان نصيب بن رباح، 76.

فإن عدد القصائد التي تزيد على سبعة أبيات، هي أربع عشرة قصيدة، من بين مئة وواحد وستين نصاً. وهذا قليل جداً على شاعر طبّقت سمعته الآفاق، وانتشر ذكره، حتى فضله بعض القدماء على كثير من الشعراء. ومدحوه في شاعريته وبخاصة في المديح والغزل. فأما مدحهم إياه في الغزل و المديح، فهو أمر ظاهر لكل متأمل؛ إذ جاءت الموضوعات في مئة وأحد عشر نصاً، أي ما يقارب (70%) من شعره. ومع ذلك فإنها في معظمها مقطعات ما بين بيتين وستة أبيات، إضافة إلى الأبيات المفردة. ولعل ذلك يعود لواحد من سببين:

الأول: ضياع الكثير من شعره، وقد أشار كثير من النقاد إلى إهمال شعر السود؛ ترفعاً من المجتمع العربي عن السود باعتبارهم طبقة الخدم والرعاة. وقد ظهر على لسان بعضهم عبارات، من مثل: "ما لهذا العبد والشعر؟!" [1].

الثاني: فلعله إحجام الشاعر كغيره من السود عن الاختلاط الواضح في المجتمع، وتجنب تعليقات المجتمع عليه؛ لأنه مجتمع لا يرحم، ولا يقرَّ بالشاعرية لعبد أسود، حتى إن ابن أبي عتيق، لم يعلق على جمال شعر نصيب، بل سخر من سواده[2].

فلعل عقدة السواد، تلك التي تحدثت عنها أكثر من مرة، لازمته طيلة حياته، يفخر بها مرة، ويشكو منها مرات، ويسخر منها أكثر، إذ لعلها قيدت لسانه في كثير من المواقع. فكانت أشعاره نفثات تعبر عن إحساسه بشيء يجول في صدره على شكل بيت أو بيتين أو ما شابه.

أما الموضوعات الرسمية؛ فكانت تأتي في قصائد، وذلك مثل المديح والرثاء. أما الغزل فكان سيد القصائد على قلّتها؛ لأنه – كما بينت – يعبر عن ولعه الشديد للمرأة التي يشعر أنها تنفر من سواده فجاء غزله من باب التعويض والتنفيس.

---

[1] الأصفهاني: **<u>الأغاني</u>**، 224/1.

[2] نفسه، 237/1.

رابعاً: بنية المقطّعة.

1. مفهوم المقطّعة لدى النقاد.

إن المقطعات الشعرية شكل فني أصيل من الأشكال الملحة في الشعر العربي؛ إذ إنها شكل فني أصيل، وقيمة أدبية كبيرة، تضاف إلى التراث الإبداعي عند العرب، فهي لها من الخصوصية الشيء الكثير.

ولما كانت المقطعات هي قصار الشعر، التي تأتي في مقابل القصائد لتشكيل الأبنية، التي غالباً ما يأتي عليها الشعر العربي؛ فإن هذا الاهتمام بالقصيدة، وعدم الحاجة إلى تحديدها، لم يمنع من تحديد المقطعة كأصغر بنية شعرية عرفها العرب.

أ. تعريف المقطعة وتحديدها:

وقف عدد من اللغويين والنقاد عند مفهوم المقطعة، وحاولوا أن يحددوا عدد أبياتها، وتمييزها عن القصيدة؛ فاللغويون ركزوا على جانب القصر فيها؛ فابن فارس يقول: "والمقطعات الثياب القصار"[1]. ويقول ابن منظور: "وليست القطعة إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشرة" [2]. وهي عند الزمخشري "الثياب القصار" [3]، أما الفيروز أبادي فيقول: "المقطعات القصار من الثياب، ومن الشعر قصاره وأراجيزه"[4].

إن هذه المعاني وهذه الآراء حول مفهوم المقطّعة، لا يلامس ولو بقليل صميم الظاهرة، ومواطن الإبداع فيها.

إن المقطّعة هي ردة فعل آنيّة، وتعبير سريع عمّا يفيض له النفس من مشاعر الحب أو الكره أو الرضا أو الحزن أو الفرح وغيرها، مما تجيش به نفس الشاعر، فيبوح به مباشرة، إما لأن الموقف لا يحتمل الانتظار حتى ينظم الشاعر قصيدة، وإما لأن الموضوع لا يحتاج قصيدة، ويمكن أن تقوم الأبيات القليلة بما يريد الشاعر أن يُعبر عنه؛ لذلك فإن هذه الحالة الانفعالية للمقطعة استوجبت أن يكون عدد أبياتها قليلاً.

---

1 **معجم مقاييس اللغة**، مادة (قطع). تحقيق: عبد السلام هارون. دار الجيل، ط2، بيروت، 1967.

2 **لسان العرب**، مادة (قطع).

3 **أساس البلاغة**، مادة (قطع). تحقيق: محمد باسل العيون السود. دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.

4 **القاموس المحيط**، مادة (قطع).

يقول ابن سلاّم: "ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته" [1]. أي أن ظهور الشعر ربما كان على هيئة قطع أو أبيات "وهو أمر طبيعي فيما نحسب في ابتداء كل عمل قبل أن ينمو ويتطور ويكتمل" [2].

فالمراد بالقطعة الأبيات القليلة يقولها الشاعر في مناسبة معينة طارئة أو آنيّة، وتعبير سريع عما يفيض من مشاعره، ليبوح به مباشرة.

وقد اختلف النقاد في عدد أبيات المقطعة؛ فابن رشيق يرى أن الأبيات إذا بلغت سبعة فهي قصيدة[3]، أما الباقلاني فيقول: "العرب تسمي البيت الواحد يتيماً، ....، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي نتفة، وإلى العشرة تسمي قطعة، وإذا بلغ العشرين استحق أن يُسمى قصيداً"[4]، وابن منظور يقول كذلك: "وليست القطعة إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة"[5].

إن الحكم بالمقطعة ليس أمراً سهلاً؛ لأننا لسنا على علم تام بأن حجم الأبيات هو ما قاله قائله، إذ ربما قل الشعر أو زاد على هذه القطع من الشعر؛ لذلك فإنني سأتبع الرأي الذي يرى أن ما زاد على سبعة أبيات فهو قصيدة.

يرى عبد الحميد بدران أن تحديد القطعة من الناحية الفنية، "يتم مع اكتمال القطعة فنياً؛ بحيث تتم معالجة فكرة ما، معالجة موضوعية أسلوبية وصورية وموسيقية، معالجة يشعر معها القارئ أو المستمع، أن الشاعر في القطعة قد استفرغ جهده، ووضع كل ما تمليه عليه آلته الشعرية" [6].

إن القدماء رأوا أن تقصير الشعر أو المقطعات الشعرية، يرجع إلى ناحيتين: الأولى تتصل بقدرة الشاعر على القول، والثانية تتصل بالحاجة إليها، أو الموضوع الذي يحددها.

---

1 <u>طبقات فحول الشعراء</u>، 26/1.

2 السامرائي، يونس: <u>ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي</u>. مجلة آداب المستنصرية، عدد 8، ، 1984. ص 279

3 <u>العمدة</u>، 302/1.

4 <u>إعجاز القرآن</u>، 189. تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف، القاهرة، 1954.

5 <u>لسان العرب</u>، مادة (قطع).

6 <u>المقطعات الشعرية وأصولها وسماتها الفنية</u>: مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم العدد 11، 2011. ص45.

لذلك فإن قول المقطعات يرجع إلى أسباب كثيرة، منها: ابتداء قول الشعر وأوليته، وطبيعة الشاعر أو قدرته الشعرية، ومنها رغبة الناس في الإيجاز والقصار، وصعوبة القوافي، وطبيعة الموضوعات وغيرها[1]. لكن هذه الأسباب وهذه الآراء، لا تحمل الأدلة المقنعة؛ فهي غير دقيقة، ولا تمثل حكماً مطلقاً على الشعراء.

ومن هنا فلعل القطعة الشعرية رسالة يريد الشاعر أن يبلغها إلى المقصود بمضمونها؛ لذلك استوجبت الحالة الانفعالية عند الشاعر، أن تكون الأبيات قليلة.

ب. سمات المقطعات الفنية والمعنوية.

إن القِصَر هو السمة الرئيسية التي تمتتع المقطعة أن تشاركه مع غيرها؛ لذلك فإن هذا القِصَر له الأثر البالغ في تركيز المقطعة على مجموعة من السمات الفنية والمعنوية. منها:

الوحدة في عناصر الخاطر الواحد، والارتجال؛ لأن المقطّعة إنما قيلت ارتجالاً لأنها تنبع من انفعال وقتي بفكرة معنية يحاول الشاعر معالجتها تنفيساً عن نفسه. ثم الحكمة التي تأتي غرضاً من أغراض المقطعات المناسبة؛ لأن الذي يجعل المقطعة بناء متميزاً بالنسبة للحكمة، أنها تشترط التركيز في معالجة الموضوعات.

ثم المعنى الذي يظهر مع أول بيت فيها، وكأن الشاعر صاحب القطعة – بهذا الفعل – يريد أن يُشعر القارئ بأهمية الموضوع المعالج منذ البداية، أو بمضمونه على أقل تقدير. ثم يشرع في معالجة هذا المضمون بعد ذلك؛ فالشاعر يبدأ مقطعته بأهم ما فيها، وهو تركيزه على غرضه وموضوعه.

ثم الشرط والجزاء، والمقطعة في أحيان كثيرة تأتي على ذكر الشرط وجزائه، وهذا التركيز يكون أكثر في نهاية المقطعة، مما يدلك على أن هذا الفعل، أسلوب فني من أساليب نهاية المقطعة؛ لأن التلازم بين الشرط وجزائه إنما يكون غير منفصل[2]. لكن هذه السمات لا يشترط فيها أن تأتي في مقطعة واحدة.

---

[1] السامرائي، يونس: <u>**ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي**</u>، 291 – 320.

[2] بدران، عبد الحميد: <u>**المقطعات الشعرية وأصولها وسماتها الفنية**</u>، 46-51.

أمـا بنيـة المقطعـة؛ فقد فـرض شـكلها ألا يكـون لهـا مـنهج تسير عليـه كمـا فـي القصيدة، التي تبدأ بمقدمة وحديث عن الرحلة والغرض والخاتمة.

لكنْ ما يمكن أن يقال في بنية المقطعة، أن بعض الثوابت الفنيـة التي تظهر في القصيدة، مثل: التصريح ووحدة الموضوع، وبروز الحكمة، والتجربة الشعرية. فقلة الأبيات لم تمنع من بروز الصور الشعرية والواقعية، والإيجاز، وبروز أساليب التقرير والسرد.

2. سمات بنية المقطعة لدى نُصيب.

بالنظر إلى ديوان نُصيب، فقد وردت المقطعات فيه على النحو الآتي:

المقطعـــة	التكـــــرار	النســـبة
1	63	%42.9
2	39	%26.6
3	13	%9
4	17	%11.5
5	9	%6
6	6	%4
	147	%100

وبمـا أن مـا نسبته (90.5%) مـن شـعره مقطعـات؛ إذ جـاءت قصـائده أربـع عشـرة قصيدة، فلا مناص من دراسة شعره كما جاء في الديوان. ومن خلال النسبة السابقة، فإننا نـرى أن الغالبيـة العظمـى مـن شـعره مقطعـات؛ فـإذا حسبنا نسبته المقطعـات المكونـة مـن أبيات مفردة، فإنها قد وصلت إلى (43%) من المقطعات، أما المكونة من بيتين فوصلت (26.6%)، وعليه فإن المقطعات المكونة من بيت واحد أو بيتين بلغت (102) مقطعة بما نسبته (70%) تقريباً، وهذا يدفعنا إلى التساؤل: لماذا؟

إن أبرز ما يميز مقطعات نصيب إنها تدور حول موضوع واحد، وهذا أمر طبيعي في المقطعات؛ إذ إن الانفعال من أمر ما يكون وراء المقطعة.

ومنها قوله في مقطعة ثنائية[1]: [الطويل]

أهيم بدعد ما حييت فإن أمتْ فوا حزناً من ذا يهيمُ بها بَعدي
ودعد مشوب الدّل توليك شيمة لشك فلا قربي بدعدٍ ولا بُعدي

فهي تدور حول هيامه بدعد، وتحسره على من يهيم بها بعده.

ومنها قوله من مقطعة ثلاثية[2]: [الطويل]

وقد هاجني للشوق نوح حمامة هتوف الضحى هاجت حماماً فغردا
طروب غدت من حيث باتت فباكرت بعولتها غصناً من الأثل أغيدا
تغنت عليه ذاتُ شجوٍ مُرِنّةٌ بصوت يشوق المستهام المصيّدا

وهي تصور تأثره بصوت حمامة هتفت في الضحى، فجاوبها الحمام بأصوات أثرت في الشاعر.

ومنها في بناته من الأبيات المفردة قوله[3]: [المتقارب]

كسدّنَ من الفقر في بيتهنّ وقد زادهنّ سوادي كسودا

فهي تدور حول كساد بناته بسبب الفقر.

ومن الطبيعي أن تخلو المقطعات من المقدمات النسيبية، وقد عُرف عن نصيب ابتعاده عن المقدمات حتى في القصائد، كما أن المقطعات لا يمكن أن ينطبق عليها حسب المطلع و التخلص والخاتمة. لذلك آثرت أن أتعرض إليها من باب آخر، هو: لماذا كثرت المقطعات في شعر نصيب؟

ربما أتفق مع الدكتور عبده بدوي في أن المقطعة هي انعكاس لتجربة عاطفية آنيّة، وفكرة لافتة، وانفعال مفاجئ. ولماذا تحدّث الأدباء القدماء عن نصيب وتفوقه في المديح والنسيب. فلا أظن أن معاصريه الذين وصفوه بذلك، قد كان حكمهم على أربع عشرة قصيدة، منها في المدح (8)، ومنها في النسيب (3)، وقصيدة واحدة في كل من الوصف والرثاء والاعتذار.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 84.

[2] نفسه، 85.

[3] نفسه، 86.

إن هذا العدد لا يعطي الانطباع بأنه برز في النسيب والمديح؛ فإذا قورنت قصائده هذه بمديح الأخطل للأمويين، أو مديح جرير فإنه لا يكاد يبرز. وأما النسيب، فإذا ما قورن مع عمر بن أبي ربيعة والأحوص، فلا يكاد يَبِين أيضاً.

من هذا المنطلق، وحيث إن معاصريه أدرى بما وصفوه، ومع الترجيح أن كثيراً من شعره قد ضاع، فإن من يقرأ هذه المقطعات يجد الكثير منها، لا يقوم معناه متكاملاً بتاتاً، وهذا يدل على أن هذا البيت أو الأبيات القليلة لم تكن كذلك، ويكفي أن نضرب بعض الأمثلة. كقوله[1]: [الطويل]

نَعَمْ وبِذي المسروح فوق سُوَيْقة منازل قد أقْوَين من أمّ مَعْبَدِ

فإن بداية البيت تنمّ على أنه ليس يتيماً، كما أن المعنى غير مستقل بذاته، وهو يكشف عن أبيات أخرى كانت معه لتعضده.

وكذلك قوله[2]: [الكامل]

ونزور سيدَنا وسيدَ غيرنا ليت التشكّي كان بالعوادِ
لو كان تُقبلُ فديةٌ لفديته بالمصطفى من طارفي وتلادي

فإن بداية الأبيات تدل على أن هناك أبياتاً سبقتها؛ إذ لا معنى للبداية بحرف عطف، كما أن المنطق يقول إنه أبدى توجعه لمرض عبد العزيز بن مروان، ثم انتقل إلى الزيارة.

ومن أوضح الأمثلة أيضاً، قوله[3]: [المنسرح]

تقيمُهُ تارة وتُقْعِدُهُ كما يفاني الشَّموسَ قائدُها

فإن الكلمة الأولى تنم عن أبيات قبلها محذوفة، فعلى مَنْ يعود الضمير في (تقيمه وتقعده)، إلا إن وُجد حديث سبق هذا الوصف. وإلا فإن المعنى بهذه الصورة غير مكتمل.

ومن الأمثلة الواضحة أيضاً قوله[4]: [البسيط]

---

[1] <u>ديوان نصيب بن رباح</u> ، 84. ومسروح: موضع فوق سُوَيقة التي لآل أبي طالب، وهي قرية قريبة من المدينة. الحموي، ياقوت: <u>معجم البلدان</u>، 126/5.

[2] <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 83.

[3] نفسه، 81. يفاني: يداري .

[4] <u>نفسه</u>، 80. وأُسُنمة: جبل قريب من فلج عند مكة. الحموي، ياقوت: <u>معجم البلدان</u>: 19/1.الجُمُدُ: جبل في نجد. الحموي،ياقوت، <u>معجم البلدان</u>، 161/2.

وعـــن شـــمائلهم أنقـــاء أُسْـــنمةٍ   وعـــن يميـــنهمُ الأنقـــاءُ والجُمُـــدُ

إن البداية بالعطف، وبالضمير المتصل في (شمائلهم) و (يمينهم) كلها منارات تشير إلى شيء سابق، فمن هم هؤلاء؟

ومما يدعم القول أيضاً قول نصيب[1]:   [المتقارب]

نقضتُ عليهنّ من جلدتي

فلا يُعقل أن يكون قال نصف بيت، ليصف سواد بناته، وهو المغرم بالتندر على هذا اللون الذي ضايقه طوال حياته، ولولا أن حياته تشير إلى تألمه من لونه ولون بناته، لما عرفنا أن هذه الشطرة تتحدث عن بناته؛ إذ إن الضمير في (عليهنّ) لم يعد على شيء واضح في النص.

ومن الأمثلة كذلك قوله[2]:   [الطويل]

أجارتنـــا فـــي الحـــج أيـــام أنـــتمُ   ونحـــن نُـــزول عنـــد قـــرن الثعالـــبِ

فهو ينادي جارته التي نزل بقربها في قرن الثعالب، ثم يقطع. وهذا لا يستقيم، فلا بد من تتمة تبين ما يريد وهي غير موجودة.

وهذا لا يعني أن كل مقطعاته مبتورة ، فهناك أبيات قائمة بذاتها، مكتملة المعنى. كقوله في حكمة جيدة[3]:   [الطويل]

ألا لا يُغـــرّن امـــرأ مـــن تـــلاده   ســـوام أخ دانـــي الوســـيطة مُثْـــربِ

يقول: لا تغتّر بصاحب يكثر من المنّ بما أعطاك. ومنها قوله كذلك[4]: [الطويل]

أيـــا دهـــرُ مـــا هـــذا لنـــا منـــك مـــرة   عثـــرتَ فأقصـــيت الحبيـــب المحّببـــا
وأبـــدلتَني مـــن لا أحـــبُّ دنـــوّه   و أســـقيتني صـــبّاً مـــن العـــذب مشـــربا

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 73.

2 نفسه ، 72. وقرن الثعالب: موضع قريب من الحجاز، وهو ميقات أهل نجد تلقاء مكة، وهو قرن المنازل. الحموي، ياقوت: **معجم البلدان**، 332/4.

3 ديوان نصيب بن رباح، 72.

4 نفسه، 72.

فالفكرة تامة، والمعنى مكتمل، يعاتب فيه الدهر الذي عثر به، فأقصى حبيبه، وأبدله من لا يحب.

وأميل إلى أن الرواة أسهموا في تمزيق شعره؛ فربما روى بعضهم بيتاً أعجبه، وروى آخر من القصيدة ذاتها بيتاً أو بيتين، فوردت الأبيات في المصادر الموزعة، حتى جاء جامع شعره، وثبتها كما هي. كما في المقطوعة الآتية، حيث يقول[1]: [الطويل]

كأني سننتُ الحب أول عاشق ... من الناس إذ أحببت من بينهم وحدي

والمقطعة التي يقول فيها[2]: [الطويل]

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت ... فوا حزناً من ذا يهيم بها بَعدي
ودعد مشوب الدّل توليك شيمةً ... لشكٍ فلا قربي بدعد ولا بُعدي

فهما على بحر واحد، وقافية واحدة، وموضوع واحد وكذلك الحال في ثلاث مقطعات متتالية في الديوان، يقول في الأولى[3]: [الطويل]

ألا ليت شعري ما الذي تحدثين بي ... غدًا غربةِ النأي المفرّق والبعد
لدى أم بكر حين تقترب النوى ... بنا ثم يخلو الكاشحون بها بعدي
أتصرمني عند الألى هم لنا العِدا ... فتُشمتَهم بي أم تدومُ على العهدِ

ويقول في الثانية[4]: [الطويل]

سمعتُ بذكر الناس هنداً فلم أزل ... أخا دَنَفٍ حتى نظرتُ إلى هندِ
فأبصرتُ هنداً حرّة غير أنها ... تصدّي لقتل المسلمين على عمدِ

ويقول في الثالثة[5]: [الطويل]

ألا هل من البَيْن المفرّق من بُدّ ... وهل مثل أيام بمنقطع السَّعْدِ
تمنيتُ أيامي أولئك والمنى ... على عهد عادٍ ما تُعيد ولا تبدي

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 84.
[2] نفسه، 84.
[3] نفسه، 82-83.
[4] نفسه، 83.
[5] نفسه، 83.

فإن المتأمل يمكنه جمعها في قصيدة واحدة، تكون مقدمتها القطعة الثالثة، ثم الثانية، ثم القطعة الأولى، ذلك أن البحر واحد، وحرف الروي واحد، الغرض واحد، ولو قرئت على أي سامع، فإنه لا يشك في أنها قصيدة واحدة.

وبهذا يتبين أن نصيباً قد قال مقطعات تامة المعنى، وهي التي قال عنها بدوي أنها نتيجة الانفعال العاطفي الآنيّ والتجربة العجلى.

كما أن الديوان المجموع يحوي مقطعات كثيرة غير تامة المعنى، وتنم من داخلها على ما هو مفقود منها.

الفصل الثالث: التشكيل اللغوي والأسلوبي.

يعد الأسلوب مجال التفرد والتميز، لأنه مزيج من الجمال الفني الذي يستطيع نقل الواقع وتصويره، وكما أنه القادر على التعبير عن الرؤية العميقة للعالم. ومن يشترط توفر الموهبة أو يتغاضى عنها، فإنهم جميعاً متفقون على وجود الأسلوب[1].

ومن الذين توقفوا عند الأسلوب ابن خلدون، ففصل فيه ووضح، وعدّه المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه.

والصورة الكلية للأسلوب ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصورها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة باعتبار الإعراب والبنية، فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البنّاء في القالب، والنسّاج في المنوال، وإن لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه[2].

ويركز الجرجاني على نظرية النظم، ويرى الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه[3].

أما المحدثون، فقد ركزوا على الأسلوب تركيزاً كبيراً؛ فبيير جيرو يرى أن الأسلوب "طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"[4]. وشكري عياد يربط بين الأسلوب وبين القيمة الأدبية؛ فيرى أن الأسلوب يحمل نوعاً من الدلالة على القيمة الأدبية، ويمكن أن يشير إلى الألفاظ وطريقة ترتيبها، والمعاني وطريقة سردها[5].

ويذهب سعد مصلوح إلى أن الأسلوب استعمال خاص للغة، يقوم على عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة[6].

وأكاد أرى أن رأي جيرو قد لخّص معظم الآراء في كلمات ذات دلالة واضحة موجزة مبينة؛ فالأسلوب – كما قال – طريقة التعبير عن الفكر باستخدام اللغة، ومنها الصورة بأنواعها، والرمز والمباشرة إلى آخر إمكانات اللغة.

---

[1] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**، 351. الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان. ط4، القاهرة، 2012م.

[2] **المقدمة**، 1290/5. تحقيق: علي عبد الواحد وافي. دار نهضة مصر، القاهرة، 1960م.

[3] **دلائل الإعجاز**، 305. تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984م.

[4] **الأسلوبية**، 10. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط 2، دمشق، 1994م.

[5] **مدخل إلى علم الأسلوب**، 13. المشروع للطباعة، ط2، القاهرة، 1992م.

[6] **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، 49. عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1992م.

ومن هذه التعريفات السابقة، نجد التركيز على موضوع الرصف والسبك في الكلمات للتعبير عن المعاني. ولعل الجاحظ من أوائل الذين عنوا بالسبك، يقول: "إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك؛ فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"(1).

ويذهب أبو هلال العسكري هذا المذهب، حيث يقول: "ليس الشأن في إيراد المعاني لأنها معروفة، إنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب"(2).

ويرى بعض المحدثين أن الأسلوب يركز على الطريقة في استخدام اللغة وأدائها(3). وينصبّ الأسلوب على الطريقة الخاصة في تركيب المعاني، وما تحويه هذه الطريقة من إمكانيات نحوية، تميز ضرباً عن ضرب، وأسلوباً عن أسلوب(4).

و يرى ريتشاردز أنه ليس المقصود باللغة الكلمات ومدلولاتها – وإن كانت جزءاً رئيساً في اللغة – إنما المقصود اختيار الكلمات والعبارات والجمل، لتكسو المعاني كساء الجسد للروح، في إنتاج الجسم الحي المتحرك؛ إذ ليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها، ولكل كلمة جملة من التأثيرات الممكنة، تختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها(5).

فالأسلوب بهذا المعنى خلق مستمر: خلق الألفاظ بواسطة المعاني، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ، فهو مركب فني من عناصر مختلفة، يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه(6).

وقد لخص العقاد عناصر الأسلوب بشكل موجز، فقال: "الصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأسلوب" (7)، كما أورد عبد العزيز عتيق في إيجاز،

---

1 **الحيوان**، 131/3. تحقيق: عبد السلام هارون. مصطفى البابي الحلبي، ط2، القاهرة، 1965م.

2 **كتاب الصناعتين**، 72.

3 ربايعة، موسى: **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، 9. دار الكندي، الأردن، 2003م.

4 عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**، 26.

5 **مبادئ النقد الأدبي**، 90. ترجمة: مصطفى بدوي. الهيئة المصرية العامة للنشر. القاهرة، 1963م.

6 عتيق، عبد العزيز: **في النقد الأدبي**، 147. دار النهضة العربية، ط2، بيروت، 1972م.

7 **مراجعات في الآداب والفنون**، 491. دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983م.

العناصر التي قال إن الفنان يستمدها من ذهنه ونفسه وذوقه وهي: الأفكار والصور و العواطف، ثم الألفاظ المركبة، والمحسنات المختلفة[1].

ومن هذه الجولة في معاني الأسلوب، وطريقة الرصف والسبك، يتبين أن لكل شخص أسلوبه، يقول أحمد الشايب: "كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه، تبين طريقة تفكيره، وكيف ينظر إلى الأشياء، وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته؛ لأن الذاتية هي أساس تكوين الأسلوب" [2].

إذن لكل منا أسلوبه الخاص، يكون ملكاً له وخاصاً به، يعبر به عن أفكاره وخواطره.

وقد ربط معظم المتحدثين عن الأسلوب ما بين الأسلوب واللغة؛ لأن التعبير عن الأفكار يكون باللغة، سواء أكانت بالوضوح أم بالرمز أم الصورة. فاللغة الشعرية لها شخصية كاملة، تؤثر وتتأثر وهي لغة فردية من حيث إنها تنقل التجربة من المبدع الفرد، إلى المتلقي نقلاً أميناً، وبالتالي يتوافر في اللفظة ثلاثة عناصر: التجربة والصورة والإيقاع[3].

يرى محمد مندور أن العمل الأدبي، بناء لغوي متكامل، يستغل كل إمكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيمائية. وهذا يعني أن اللغة هي المادة الرئيسة للأدب، من هنا لاقت اللغة اهتماماً كبيراً من النقاد، فحاولوا الربط بين الأسلوب والمضمون، وبينوا أن لكل موضوع ما يناسبه من الأساليب؛ فقالوا مثلاً إن الطبيعة والغزل يحتاجان إلى الألفاظ السهلة الرقيقة، والحماسة والفخر والمدح تحتاج إلى لغة جزلة[4].

ولعل النقاد قد ركزوا بكثرة على أهمية اللغة والأسلوب، عند حديثهم عن الشعر؛ لأن الشعر يحتاج إلى عناية خاصة. يقول الجرجاني: "أرى لك أن تقسّم الألفاظ على رُتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، بل ترتب

---

[1] عتيق، عبد العزيز: **في النقد الأدبي**، 147.

[2] **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، 134. مكتبة النهضة المصرية، ط67، القاهرة، 2008م.

[3] إسماعيل، عزالدين: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، 310. دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.

[4] **الأدب وفنونه**، 25. دار نهضة مصر، ط5، القاهرة، 2006م.

كلاً في مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطّف إذا تغزلت، وتفخّم إذا افتخرت، فكل واحد من المعاني نهج، هو أملكُ به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"[1].

فاللفظة عند الكثيرين تحمل قيمة إذا اقترنت بالمعنى، تؤدي إلى حسن الشعر وحلاوته، وتزيد من قوة تأثيره في النفس، فإن قصّر الشاعر في الربط بين اللفظ والمعنى، فإن ذلك يكون سبباً في ضعف البناء اللغوي عنده، ويؤدي إلى سوء تأثيره في النفوس[2].

وتحدث الدكتور عبده بدوي عن أساليب السود، ورأى أن إدراكهم السريع المفاجئ للحياة، جعلهم يتجاهلون المقدمة الطللية، وجعلهم يبتعدون عن الغموض و الثرثرة، والقصائد الطويلة، بل إن عقدة اللون كانت وراء ظاهرة الغضب المبكر في الشعر العربي، ووراء المطالبة المبكرة بالعدل الاجتماعي. وحياتهم البائسة بصفة عامة أجبرتهم على أن يعبروا عن القلق والموت والأشياء القريبة المتناول[3].

الأسلوب عند نصيب:

وعند الحديث عن نصيب بشكل خاص، فهو واحد من الشعراء السود، ولهم قاموسهم الشعري الخاص، وطريقة تعبيرهم؛ فعندما أجبرته الحياة على التعبير عن الموت والقلق والأشياء القريبة، اقترب في لغته من لغة الحكي اليومي، وانتقل من ضمير الجمع القبلي إلى ضمير المفرد الإنساني لأنه تحدث عن ذاته لا عن قبيلته، محاولة منه لإثبات الذات أمام مجتمع يزدري السود ويحتقرهم. ولم يلتفت كثيراً إلى التراكيب والألفاظ التي انحدرت إلى مثله من الشعر القديم؛ فلا خطاب للأصحاب ولا وقوف، بل نجد التراكيب السريعة، بمعنى أنه – كغيره من السود – لم يهتم بالقاموس الشعري الذي أراده النقاد؛ لأنه انحاز إلى ما سماه بدوي بالاتجاه الشعبي في الشعر.

وقد أكثر نصيب كغيره من الشعراء السود من الطباق بين كلمتي الأبيض والأسود، فلعبت الكلمات دوراً رئيساً في شعره[4].

---

[1] **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، 24.

[2] عثمان، عبد الفتاح: **نظرية الشعر في النقد العربي القديم**، 126. مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.

[3] **الشعراء السود وخصائصهم**، 12-15.

[4] نفسه، 309-310.

وعند الحديث عن أسلوب نصيب، فلا بد من التعريج على الأساليب اللغوية العامة التي تشكل ظاهرة في شعره، كما لا بد من التعريج على لغته وقاموسه الشعري، ورمزية الحمامة في شعره.

يتشكل أسلوب نصيب من اعتماد أساليب لغوية متعددة، سواء أكانت في معناها الحقيقي، أم خارجة عليه إلى معان بلاغية مختلفة، ومن هذه الأساليب أسلوب **النداء**؛ فقد وجدت أسلوب النداء عنده يزيد عن خمس عشرة مرة، ولم يكن فيها نداء حقيقياً، إلا القليل للتنبيه على مدحه أو طلبه.

يقول مثلاً[1]: [الطويل]

أيا دهرُ ما هذا لنا منك مرة عثرتَ فأقصيْتَ الحبيب المحببا

و أبدلتني من لا أحب دنوّه و أسقيتني صبّاً من العذب مشربا

لا شك أن غرض النداء هو الشكوى من الدهر الذي أقصى حبيبه، وعذبه وأبدله بحبيبه أناساً لا يحبهم. وحين ينادي عقاب الوكر يشكو من مرور الليالي والأيام، ومن هجر المحبوب له. يقول: [2] [الطويل]

ألا يا عُقاب الوكر وكرِ ضريّة سقتك الغوادي من عقاب ومن وكرِ

رأيتك في طير تَرفينَ فوقها بمنقعةٍ بين العرائس والنّشْرِ

تمر الليالي والشهور ولا أرى مرور الليالي منسياني ابنةَ الغَمْرِ

ومن ندائه الدعاء، كما في قوله[3]: [الطويل]

و ناديت يا رباه أول سؤلتي لنفسي ليلى ثم أنت حسيبها

ومن شكواه من الليل وطوله، ينادي متألماً، حيث يقول[4]: [الطويل]

فيا لك من ليل تمتعتُ طولَه وهل طائفٌ من نائمٍ متمتعُ

نعم إن ذا شجو متى يلقَ شجوَه ولو نائماً مستعتبٌ أو مودّعُ

له حاجةٌ قد طالما قد أسرّها من الناس في صدر بها يتصدّعُ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح ، 72.

[2] نفسه، 93.

[3] نفسه، 67.

[4] نفسه، 101.

أما أسلوب **الاستفهام**، فقد عبّر به عن تعجبه وشكواه أكثر من عشرين مرة، لم يكن أيضاً فيها مستفهماً حقيقياً، بل كان شاكياً متعجباً. ففي باب الشكوى، يقول[1]:[الوافر]

وقالــت بالغــدير غــدير خُــمّ — أُخــيّ إلــى متــى هــذا الركــوبُ
ألــم تــر أنني مــا دمــتَ فينــا — أنــام، ولا أنــام إذا تغيــبُ

كما يشكو من طرد الناس له عن باب الأمير، باستفهام مرير، يقول[2]: [الطويل]

ألا هل أتى الصقرَ ابنَ مروانَ أنَّني — أُردُّ لــدى الأبــواب عنــه و أُحجــبُ
وأنــي ثويــت اليــوم والأمــسِ قبلــه — على الباب حتى كادت الشمس تغرُبُ

كما يشكو من طول الليل متعمداً أسلوب الاستفهام، يقول[3]: [الوافر]

أقــولُ وليلتــي تــزدادُ طــولاً — أمــا لليــل بعــدهمُ نهــارُ

كما عبر بالاستفهام عن التعجب الذي يقاسيه في الحياة، كما قال في مدح عمر التيمي[4]: [الطويل]

والله مــا يــدري امــرؤ ذو جنابــة — ولا جــارِ بيــتٍ أيُّ يوميْــك أجــودُ
أيــومٌ إذا ألفيتَــه ذا يســارةٍ — فأعطيــت عفــواً منــك، أم يــومَ تُجهَــدُ

فهو يتعجب بالاستفهام عن أي أيامه أجود، وعن نوع عطائه وكثرته في يسره وعسره.

ويتعجب مستخدماً الاستفهام من علاقته بأم بكر، وماذا فعلت به حين تفتح المجال للعذّال والكاشحين في النيل منه، يقول[5]: [الطويل]

ألا ليت شعري ما الذي تحدثين بي — غــداً غربــةَ النــأي المفــرّقِ والبُعــدِ
لــدى أمِّ بكــرٍ حــين تقتــربُ النَّــوى — بنــا ثــم يخلــو الكاشــحون بهــا بعــدي

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 64.
[2] نفسه، 62.
[3] نفسه، 89.
[4] نفسه، 79.
[5] نفسه، 82.

كما عبّر بالاستفهام عن نفي المعنى، لتوكيد شيء يريده، كما في قوله[1]: [الطويل]

هـو البـدر والنـاس الكواكـب حولـه وهـل تشـبه البـدرَ المنيـرَ الكواكـبُ

وفي مدحه لعبد العزيز بن مروان، يتساءل لينفي أن يكون هناك من يسد مسده، أو يعطي عطاءه، يقول[2]: [البسيط]

مـن ذا ابـن ليلـى جـزاك الله مغفـرة يُغنـي مكانـك أو يعطـي الـذي تَهَـبُ

كما يستخدم الاستفهام من أجل التمني، كما في قوله[3]: [الطويل]

ألا هـل مـن البـين المفـرِّق مـن بُـدّ وهـل مثـل أيـامٍ بمنقطـع السَّـعْدِ

تمنيـتُ أيـامي أولئـك والمُنـى علـى عهـد عـاد مـا تعيـد ولا تُبـدي

فيتمنى ألا يكون فراق، ويتمنى أن تعود أيامه بمنقطع السعد، وبخاصة أنها أيام انتهت وزالت وكأنها من عهد عاد.

أما **النفي**، فقد ورد كثيراً في شعره، ولأغراض بلاغية مختلفة، أغلبها للتوكيد. كما في قوله[4]: [الطويل]

عليـكِ سـلام لا مللـتُ قريبـةً ومالـكِ عنـدي إن نأيـت قـلاء

فينفي أن يملّها، وينفي أن تكون نيته القطيعة والبَيْن، وهذا لتوكيد المحبة. كما يؤكد على عدم الإملال في قوله[5]: [الطويل]

بزينـب ألـم قبـل أن يرحـل الركـب وقـل إن تملينـا فمـا ملّـك القلـبُ

ويؤكد أيضاً عدم تأثير سواده على سلوكه، فيقول[6]: [الطويل]

كُسـيتُ ولـم أملـك سـواداً وتحتـه قمـيص مـن القـوهي بـيض بنائقـهْ

ومـا ضـرّ أثـوابي سـوادي وإننـي لكالمسـك لا يسـلو عـن المسـك ذائقـهْ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 59.

[2] نفسه، 64.

[3] نفسه، 62.

[4] نفسه، 57.

[5] نفسه، 60.

[6] نفسه، 110.

وقد استخدم أسلوب النفي للتعظيم في رثائه عبد العزيز بن مروان، يقول[1]: [المنسرح]

لـم يعلـم الـنَّعشُ مـا عليـه مـن الــ (م) ـــعُرف ولا الحـــاملون مـــا حملـــوا

أما أسلوب الدعاء، فقد استخدمه في مرات قليلة، سلّم فيه على محبوبته، ودعا ألا تملّه، حيث يقول[2]: [الطويل]

عليـــكِ ســـلام لا مللـــت قريبـــة ومالـــك عنـــدي إن نأيـــتِ قـــلاءُ

كما أعتمد الدعاء من أجل السقيا لأرض المحبوبة، وأرض أهلها. يقول[3]: [الطويل]

سقى الله صوب المزن أرضاً عمرتها بـــريٍّ وأســـقاها بـــلاد بنـــي نَصْـــرِ

وربما أيضاً بالسقيا لأهل مثواه في منطقة بيسان في قوله[4]: [الطويل]

[الطويل]

سـقى أهـل مثوانـا ببيسـان وابـل الــ (م) ـــربيع وصـــوب الديمـــة المتهلّـــلُ

أما أسلوب الشرط، فهو كثير جداً؛ كقوله[5]: [الوافر]

وإن أكُ حالكـــاً لـــوني فـــإني لعقـــلٍ غيـــر ذي سَـــقَطٍ وعِـــاءُ

والمقصود هنا النفي. وقوله [6]: [الطويل]

[الطويل]

وقـل إن ننـلْ بـالود منـك محبـةً فـلا مثـل مـا لقيـتُ مـن حـبكمْ حُـبُّ

فهو يعبر عن التمني بالشرط، في أن ينال محبة محبوبته. وهو يعبر بالشرط عن يأسه، حين يقول[7]: [الطويل]

فلـو كـان إذ بـانوا يئسـتُ فلـم يكـن لهـــم إذ هُـــمُ شـــحط عليـــك رجـــاءُ
إذاً لشـفاك اليـأس مـن كلـفٍ بهـم وفـــي اليـــأس ممـــا لا يُنـــالُ شِـــفاءُ

---

1 ديوان نصيب بن رباح ، 113.

2 نفسه، 57.

3 نفسه، 96..

4 نفسه، 117.

5 نفسه ، 57.

6 نفسه، 60.

7 نفسه، 57.

ويعبر بالشرط عن ألمه ومرارته، حين يقول[1]: [الوافر]

فإن أكُ حالكاً فالمسك أحوى ... وما لسواد جلدي من دواء

وقد لفت انتباهي الأسلوب الخطابي المتأثر بوضوح بالدين، وهو استخدم عبارة (أما بعد)، وذلك مرة واحدة في مدح عمر بن عبد العزيز يقول[2]: [البسيط]

الحمد لله أما بعدُ يا عمرُ ... فقد أتتنا بك الحاجات والقدرُ

فأنت رأسُ قريش وابنُ سيدها ... والرأسُ فيه يكون السمع البصرُ

وأظن أن روحانية عمر بن عبد العزيز، أملت عليه جواً روحانياً، جعلته يعبر هذا التعبير، ولم أجد التعبير في أية مقطوعة أو قصيدة غيرها.

وقد لاحظت من خلال دراسة الأساليب اللغوية السابقة، أنه استخدم النفي والاستفهام والنداء والشرط، في معان بلاغية غير المعنى الأصلي الحقيقي لهذه الأغراض، ولعل الشكوى في طليعة الموضوعات التي عبر عنها بهذه الأساليب، ولا غرابة في ذلك؛ فقط ظلمه المجتمع كثيراً: احتقره للونه، ولوضاعة أصلة، ولعدم وجود امتداد له في العشيرة، حتى عندما نبغ في الشعر، كان أعظم فخر يتلقاه من شاعر بحجم جرير، أن يقول له إنه أشعر أهل جلدته.

وحين يمدحه الخليفة، يقول له: أصبت في هذا يا أسود. فهو يشكو من إهمال المجتمع، ويشكو من التمييز، حتى وهو في بلاط الخليفة أو الأمير، فلا عجب إذن أن يستخدم الأمر والاستفهام والنداء والشرط للشكوى، والتعبير عن الألم، والنفسية القلقة من هذا المجتمع المتخلخل في معاييره. رغم أنه مجتمع إسلامي. لكن التنظير شيء والواقع شيء آخر، في مجتمع لا زال يقيم للون وللقبيلة كل القيمة والاعتبار.

وقد لاحظت خلو شعره من أساليب التوبيخ، إلا في مقطوعة واحدة، حيث أنكر فيها على ابن خالة له زفنه وزمره مع السودان، إذ يقول[3]: [الرجز]

إني أراني لسحيم قائلاً ... إن سحيماً لم يُثبني طائلاً

---

1 <u>ديوان نصيب بن رباح</u> ، 58.

2 نفسه، 90.

3 نفسه، 121 .

نسـيتَ إعمـالي لـك الـرواحلا وضـربيَ الأبـواب فيـك سـائلاً
عنـد الملـوك اسـتثيب النـائلا حتـى إذا آنسـت عِتقـاً عـاجلا
وليتنـي منـك القفـا والكـاهلا أخُلُقـاً شَكسـاً ولونـاً حـائلا

ولكني أرى أن هذه المقطوعة هي عتاب وإحساس بالمرارة، أكثر منها توبيخاً. ولما كان التوبيخ نوعاً من الهجاء، وعرفنا أن نصيباً قد ترفّع عن الهجاء، فأرى أنه قد ترفع عن التوبيخ أيضاً، ربما ترفعاً وصيانة لنفسه كما قال هو، وربما كان ذلك إحساساً منه بالدونية وأنه ليس أهلاً لأن يوبخ أحداً مهما كان، أو لأنه يتوقع رداً جارحاً إن هجا أو بَّخ، وهذا ما أميل إليه.

ولم أجد في ديوانه أسلوب نهي، ولعل مردّ ذلك أيضاً إلى شعوره بدونية أصله وموقعه، وأنه ليس أهلاً لأنه ينهى أحداً أو أن ينصحه.

أما الدعاء فقد وجدته قليلاً في شعره، وكان القياس المنطقي لإنسان يشعر بالدونية وعقدة اللون، وظلم المجتمع، أن يُكثر من الدعاء بالإصلاح الاجتماعي مثلاً، أو بتحقيق المساواة، أو بالتعويض عن ذلك في الجنة، لكنه لم يفعل.

ولا أدري إن كان قد رضي بالواقع على مضض، ولم يُبعد في توقعاته وطلباته أكثر مما هو موجود.

والشرط جاء كثيراً في شعره، ولعل الشرط في معانيه المختلفة يُبنى على تحقيق شيء إن تحقق آخر. ولعل الشاعر لم يحقق كثيراً مما يصبو إليه؛ فلم يجالس الخلفاء جلوس مسامرة كما يفعل غيره، ولم يندمج في المجتمع على قدم المساواة مع غيره من الناس، ولم يفسح حتى زملاؤه الشعراء له موقعاً بينهم يناسبه، ولم يحقق أمنيته من زواج بناته بالبيض هروباً من عقدة السواد، أشياء وأشياء لم يحققها.

إذن الشعر الآخر من الشرط هو في باب التمني لا أكثر، ولعل هذا الحرمان الكثير، والإقصاء من المجتمع، وراء كثرة أسلوب الشرط، وكأنه يلح في أن يتحقق هذا الذي يريد.

اللغة والقاموس الشعري:

تحدث الدكتور عبده بدوي عن لغة السود، وقال إنها تقترب من لغة الحكي والاستعمال اليومي، وذلك لأنهم يعالجون قضايا مادية بسيطة، وشعرهم أميلُ إلى المقطوعات منه إلى القصائد. وعند النظرة المعمقة في شعر نصيب، وجدت ألفاظه على ثلاثة أقسام:

__الأول__: الألفاظ السهلة، وقد وردت معظمها في مجال الغزل، وأحياناً المديح، فكانت منسابة يسيرة، حلوة الوقع على الأذن. كقوله[1]: [الوافر]

كأن القلبَ ليلة قيل يُغدى — بليلى العامرية أو يُراحُ
قطاةٌ عزّها شركٌ فباتت — تجاذبه وقد علق الجناحُ
لها فرخان قد تُركا بوكرٍ — فعشهما تُصفّقه الرياحُ
إذا سمعا هبوب الريح نصا — وقد أودى به القَدَرُ المتاحُ
فلا في الليل نالتْ ما تُرجّي — ولا في الصبح كان لها براحُ

فما أجمل اختيار الألفاظ، وما أجمل انسياب هذه الكلمات التي تُدخل حرف الحاء بمدّة قبله، أو بدونها في كثير من الأبيات، سواء في القافية أو في حشو البيت، ولا شك أن الحاء تُكسب تنفساً وسهولة. وكذلك قوله[2]: [الوافر]

ولولا أن يقال صبا نُصيب — لقلت بنفسيَ النشأ الصغارُ
ألا يا ليتني قامرت عنها — وكان يحلّ للناس القمارُ
فصارت في يدي وقمرتُ مالي — وذاك الربح لو علم التِّجارُ
على الإعراض منها والتواني — فإن وعدت فموعدها ضَمَارُ
بنفسي كل مهضوم حشاها — إذا قهرت فليس لها انتصارُ
ولو رأت الفراشة طار منها — مع الأرواح روح مستطارُ

---

[1] __ديوان نصيب بن رباح__، 74.

[2] نفسه، 88.

فقد جاءت الأبيات منسابة رقراقة تصلح للغناء الموسيقي.

وفي المديح تأتي كذلك الأمر سهلة؛ من مثل ما مدح فيه عمر بن عبد العزيز[1]:[البسيط]

الحمـــد لله أمـــا بعـــدُ يـــا عمـــرُ فقـــد أتتنـــا بـــك الحاجـــات والقـــدرُ
فأنـــت رأسُ قـــريش وابـــنُ ســـيدها والـــرأس فيـــه يكـــون الســـمع والبصـــرُ

ولا شك أن سهولة الأسلوب، واختيار الألفاظ المناسبة له في مجالي الغزل والمديح، أمر نص عليه النقاد، وهو محمود فلا يُعقل استخدام الألفاظ ذات وقع غريب أو ثقيل في الغزل.

أما **الثاني**، فهو الألفاظ الفخمة، وهي ليست سهلة تقرب من الاستخدام العادي، كما أنها ليست غريبة، بل فيها من القوة والإيحاء ما يرفعها عن الاستخدام العادي، لكنها واضحة لا تحتاج إلى معجم يكشف معناها. كقوله[2]: [البسيط]

ويـــوم ذي ســـلم شـــاقتك نائحـــةٌ ورقـــاءُ فـــي فـــنن والـــريح تضـــطربُ

وكذلك قوله[3]: [الطويل]

فأضـــحت بروضـــات الســـتار يحوزهـــا مشـــيخٌ عليهـــا خـــائفٌ يترقـــبُ

وما أجمل كلمة (يُمّحى) وأفخمها، وكلمة (سُؤلتي) و (حسيبها) في قوله[4]: [الطويل]

دعـــا المحرمـــون الله يســـتغفرونه بمكـــة يومـــاً أن يُمحّـــى ذنوبهـــا
وناديـــت يـــا ربـــاه أول ســـؤلتي لنفســـي ليلـــى ثـــم أنـــت حســـيبها
وأمســـت تبغّـــاني بجـــرم كأنهـــا إذا علمـــت ذنبـــي تُمحّـــى ذنوبهـــا

وتأمل فخامة كلمة (لجّ) و (التجنب) في قوله[5]: [الطويل]

تجنبْـتَ ليلـى حـين لـجّ بـك الهـوى وهيهـات كـان الحـبُّ قبـل التجنّـبِ

وهذه الألفاظ الفخمة التي ترتفع عن السهولة، لكنها واضحة المعنى كثيرة جداً في شعره، بل هي الغالبة.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 95.
[2] نفسه، 66.
[3] نفسه، 66. وروضة السّتار: جبل معروف بالحجاز. الحموي، ياقوت: معجم البلدان: 90/3.
[4] نفسه، 67.
[5] نفسه، 69.

أما **الثالث**، فهو ألفاظ الغريب ، وقد لفت نظري كثرة الغريب في شعر نصيب، على غير المعتاد عند الشعراء السود.

وقد أحصيت ما يزيد عن أربعين لفظة – في جولة سريعة – كلها تحتاج إلى معجم لمعرفة معانيها. منها قوله[1]: [الطويل]

خليلـيّ زُورا العامريـة فـانظرا — أيبقـى لـديها الـودّ أم يتقضّـبُ
وقـولا لهـا إن يعتزِلـكِ فـلا قَلـى — ولكنَّـه عـن رقْبـة يتجنـبُّ

فكلمتا (رقبة، ويتقضّب) غريبتان تحتاجان إلى معجم لتفسيرهما؛ فالأولى بمعنى المحافظة والانتظار، والثانية بمعنى ينقطع. ويقول كذلك[2]: [الطويل]

بـذي هيـدب أمـا الربـى تحـت وَدْقـه — فتـروى، وأمـا كـل واد فيزعَـبُ
أبـو بكـرات إن أردت افتحالـه — وذو ثبتـاتٍ بـالرديفين متعَـبُ

فكلمة (يَزْعبُ) معناها: يطفَحُ. وكلمة (بكرات) معناها: الفتيّ من الإبل، و (ثبتات) بمعنى: وثبات. فكل هذه المفردات تحتاج إلى معجم للتثبت من معانيها.

وكلمة (طِحرب) بمعنى الغُثاء في قوله[3]: [الطويل]

سـرى مـن سـواد الليـل ينـزل خَلْفَـهُ — مواكـب لـم يعكُـف علـيهنّ طِحـرِب

وكذلك كلمة (يصقُبُ) بمعنى يدنو ويقترب في قوله[4]: [الطويل]

ألا راع قلبـي مـن سـلامة أن غـدا — غـراب علـى غصـن مـن البـاب ينعـبُ
فأزجـرُ ذاك البـان بينًـا مواشـكا — وغربـة دار حتـى تـداني فيصـقُبُ

وكلمة (مُوجف) بمعنى مسرع في قوله[5]: [الطويل]

وبـين الصـفا والمـروتين ذكـرتكمْ — بمختلـف مـا بـين سـاعٍ وموجـفُ

وكذلك كلمة (يفتلذكَ) بمعنى يأخذُ منك في قوله[6]: [الطويل]

إذا المـالُ لـم يوجـب عليـك عطـاءه — صـنيعة تقـوى أو صـديق توامقُـهْ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 61.
[2] نفسه، 63.
[3] نفسه، 66.
[4] نفسه، 65.
[5] نفسه، 105.
[6] نفسه، 110.

بخلتَ وبعض البخل حزمٌ وقوةٌ فلم يفتلذك المال إلا حقائقُهْ

وكلمة (جؤات) بمعنى ثقيلة وكبيرة في قوله[1]: [الطويل]

نظرت ودوني من شَمامان حَرَّةٌ جؤاتٌ كأبثاج البغال الصرائمِ

وكذلك كلمة (أبثاج) التي بمعنى نتوء ظهر الدابة.

وكلمة (حريبٌ) في قوله[2]: [الطويل]

حريبٌ أضاع المال من بعد ثروة لديه فأضحى وهو أسوان مُعْدِمِ

وهي بمعنى الذي سُلب ماله.

هذا غيض من فيض، وفي هذا المجال أرى أن قول الدكتور عبده بدوي إن شعر نصيب يميل إلى المباشرة، ويميل إلى لغة الحكي العادي، أمر غير دقيق؛ إذ إن الغريب في شعره كثير جداً، والفخم كثير جداً أيضاً. ولا أدري إن كان هذا الغريب واضحاً في عصره، حتى وإن كان كذلك فهو غريب علينا وصعب. وقد يكون شعور نصيب بالتميز على أبنية جنسه ولونه، هو الدافع إلى إيراد هذا الغريب، كما قد يكون في محاولته للوقوف في صف الشعراء البيض، سبباً في إيراد الغريب، وكأنه بذلك يقول: لستُ أقل منكم. وقد يكون عبّر بالغريب عن غربته في المجتمع.

أما قاموس نصيب، فقد لفت نظري أمران: الأول هو استخدام كلمة (كان) بإفراط.

كقوله[3]: [البسيط]

قد كان عند ابن ليلى غير معوزه للفضل وصل وللمعترّ مرتغبُ

وقوله[4]: [الوافر]

وإن أكُ حالكاً لوني فإني لعقل غيرِ ذي سَقَطٍ وعاءُ

وقوله[5]: [الطويل]

فلو كان إذ بانوا يئست فلم يكن لهم إذ هُمُ شحْط عليك رجاءُ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 131.

[2] نفسه،124.

[3] نفسه، 64.

[4] نفسه، 57.

[5] نفسه، 57.

وقوله[1]: [الوافر]

فــإن أكُ حالكــاً فالمســك أحــوى وـمـــا لســـود جلـــدي مـــن دواءِ

وقوله[2]: [الطويل]

وقــد كــان مــن أيامنــا بسُــوَيقة وليلاتنــا بــالجزع ذي الطَّلْــح مــذهبُ

وقوله[3]: [الطويل]

لــئن لــم تكــن حُبيّــك حُبــاً صــدقته فمـــا أحـــد عنـــدي إذن بحبيـــبِ

وهذه – أي كان – بمعنى الوجود، لا شك أنها تعبر عن شيئين ماضٍ يريد الشاعر أن يغطيه ويدفنه، وهو حياته قبل الاتصال بعبد العزيز، وبمعنى الوجود لأنه يريد أن يحقق ذاته في هذا المجتمع الرافض لمثله.

أما الأمر الثاني؛ فإن لديه تركيزًا على الحج وما يتعلق به. كقوله[4]: [الطويل]

حلفــتُ بمــن حجــت قــريشٌ لبيتــه وأهــدت لـــه بُـــدْناً عليهـــا القلائـــدُ

وقوله[5]: [الطويل]

أمـــا والـــذي حـــج الملبـــون لبيتـــه وعلّـــم أيـــام الـــذبائح والنَّحْـــرِ

وقوله[6]: [الطويل]

حلفـــتُ بـــرب الموضـــعين لـــربهم وحرمــةِ مــا بــين المقــام إلــى الحِجْــرِ

كل هذا القَسَم برب الحجاجِ والطائفين والساعين والداعين والمحرمين والملبين، لكنه مرة يقسم بالكعبة، ولا أدري لِمَ يُقسم بغير الله تعالى. لكن القسم المتعلق بالحج أرى أنه تعبير عن القلق الشديد من عدم المساواة في المجتمع، أما في الحج فالكل سواسية، لا فرق بين أسود وأبيض، وهذا ما يريح نصيباً، وكأنه يقول للمجتمع: إن أعظم شعائر الله

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 58.

[2] نفسه، 65.

[3] نفسه، 70.

[4] نفسه، 76.

[5] نفسه، 94.

[6] نفسه، 95.

في الأرض تقوم على المساواة، فلماذا لا تقوم العلاقات الاجتماعية بين الناس على المساواة؟

أما **الرمزية** في شعره، فلم تكن بصورة الرمزية في الأدب الحديث، بل اختار الحمامة والقطاة والغراب، ليجعلها تحمل همَّه ومشاكله وقلقه وألمه، لكنه ركز بشكل خاص على الحمامة.

يذكر علي البطل، أن الحمامة والقطا قد ارتبطا بالدين القديم؛ فالحمام هو الطائر المقدس للربة أفروديت إلهة الجمال النسوي، لما له من صبوات لفتت نظر الإنسان من أقدم العصور. ويذكر كذلك أن الإنسان نظر إلى الحمام على أنه ذلك الطائر الوديع. لذلك فإن الحمامة قد ارتبطت بالمرأة في ذهن العربي بشكل من الأشكال، لكن هناك دلالة أخرى دلت عليها الحمامة، وهي الفقد والحزن[1].

أما القطا فهي كالحصان والناقة والمرأة وغيرها، مما ارتبط بالشمس في الدين القديم، وقد ظل هذا الطائر على ارتباطه بالمرأة، تُشبّه به وبخاصة في تصوير المغامرات الجسدية[2].

ولعل نصيباً استخدم رمزية الحمام والقطاة في الفقد والحرمان والحزن؛ فالحمامة دائماً تنوح متفردة على الغصن، يلعب الريح بالغصن الذي تأوي إليه؛ لذلك فإنها قناع بالمصطلح العصري للشاعر، وقد تحدث عنها نصيب في ثمانية نصوص.

منها قوله[3]: [الطويل]

وقد هاجني للشوق نوح حمامة — هتوفِ الضحى هاجت حماماً فغردا
طروبٍ غدت من حيث باتتْ فباكرتْ — بعولتها غصناً من الأثل أغيدا
تغنت عليه ذات شجوٍ مُرنةٌ — بصوت يشوق المستهام المصيّدا

فهذه الحمامة قد أثارته بنوحها وغنائها، والرنة الجميلة في صوتها، وكأنه يقول إنه يشبه هذه الحمامة في أمرين: الأول الصوت الجميل، وهو شعره، والثاني تنوع النغمة

---

1 الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، 80 دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983م.

2 نفسه، 81.

3 ديوان نصيب بن رباح، 85.

والترنم. ويقول كذلك[1]: [الطويل]

ويــومَ اللِّــوى أبكــاك نــوح حمامــةٍ ... هتــوفِ الضــحى بــالنوح ظلــت تفجَّــعُ
فقلــتُ أتبكـــي ذاتُ طــوق تــذكرت ... هــديلاً، وقــد أودى ومــا كــان تُبّــعُ
وأدري ولا أبكـــي وتبكـــي ومـــا دَرَتْ ... بعولتهــا غيــر البكــى كيــف تصــنعُ
ولــم تــرَ مــا تبكــي وأتــرك مــا أرى ... وتحفـــظ مـــا تبكـــي لـــه وأضـــيّعُ

يقارن نفسه بالحمامة لأنه يُحس بالألم ولا يبكي، فهو يشترك معها في البكاء، لكنه يُقصّر في البكاء. فهذا تعبير بالحمامة عن تقصيره في التعبير عمّا في نفسه.

ويعبّر عن وفائه ومداومته على هذا الوفاء، ما دامت الحمامة تهتف على غصنها. يقول[2]: [الطويل]

ولا أننـــي ناســيكِ بالليــل مــا بكــت ... علـــى فـــننٍ ورقـــاءُ ظلـــت تُهتِّـــفُ

ويعبر عن مكانته الاجتماعية غير المستقرة في المجتمع الرافض للسود، مستخدماً الحمامة، حيث يهتز بها الغصن من الريح. يقول[3]: [الطويل]

لعلـــك بـــاكٍ إن تغنّـــتْ حمامـــةٌ ... يميــد بهــا غصــن مــن الــريح مائــلُ
من الوُرق يدعوها إلى شجوها الضحى ... فتبكـــي وتبكـــي حـــين تـــدنو الأصـــائلُ

ويلحّ على هذا المعنى في قوله[4]: [الطويل]

لقــد كــدت تبكــي إن تغنّــت حمامــةٌ ... علـــى ردأةِ الأفنـــانِ ناعســـةَ الأصـــلِ
تهــز بهــا الــريحُ الضــعيفةُ غصــنَها ... مـــراراً فتـــدني فرعهـــا ثـــم تســـتعلي
بهاتفـــة لا تبـــرح الـــدهر والهـــاً ... علـــى إثـــر إلـــف أو تنـــوح علـــى شـــكلِ

والحمامة كذلك اتخذها للتعبير عن الحزن الدائم والألم، وجعلها قناعاً لذلك، يقول[5]:

[الطويل]

لقــد راعنـــي للبَــيْن نــوحُ حمامــة ... علـــى غصـــن بـــانٍ جاوبتهـــا حمـــائمُ
هواتـــف، أمـــا مـــن بكـــيْنَ فعهـــدُه ... قـــديمٌ، وأمـــا شـــجوهنّ فـــدائمُ

---

[1] نفسه، 102.
[2] ديوان نصيب بن رباح، 106.
[3] نفسه، 116.
[4] نفسه، 119.
[5] نفسه، 128.

ويبكي ندماً حين يسمع حمامة تهتف وهو نائم؛ فكيف لهذه الحمامة أن تبكي وتهتف على فراق إلفها، وهو نائم وقد فارقته سُعدى، فنراه يتحسر لذلك، ويُقسم بالبيت الحرام إنه ليس عاشقاً لأنه أحق بالبكاء من هذه الحمامة، لكنها سبقته. يقول[1]: [الطويل]

لقد هتفتْ في جُنح ليلٍ حمامةٌ — على فَنَنٍ وهناً وإني لنائمُ

فقلت اعتذارًا عند ذاكَ وإنني — لنفسيَ مما قد رأته للائمُ

أأزعمُ أني هائم ذو صبابةٍ — لسُعدى ولا أبكي وتبكي الحمائمُ

كذبتُ وبيت الله لو كنتُ عاشقاً — لما سبقتني بالبكاء الحمائمُ

كما يذكر في موضع آخر، أنه أستيقظ على صوت حمامة، وهي كذلك قد سبقته في الترنم، وأراد لو كان بكى قبل هذه الحمامة، لكنه تدارك الأمر، وأخذ يبكي سُعدى، يقول[2]: [الطويل]

ونبّه شوقي بعدما كنت نائماً — هتوفُ الضحى مشغوفةٌ بالترنمِ

محلاةُ طوق كان من غير شِرية — بمال ولم تغرمْ له جعل درهمِ

أموت لمبكاها أسى إن لوعتي — ووجدي بسُعدى شجوه غيرُ منجمِ

بكت شجوَها تحت الدجى فتساجمت — إليها غروب الدمع في كل مسجمِ

فلو قبل مبكاها بكيت صبابة — بسُعدى شفيتُ النفس قبل التندّم

ولكنْ بكت قبلي فهيّج لي البكا — بكاها، فقلت الفضل للمتندّمِ

وهكذا نجد أن نصيباً قد وجد في الحمام، الطائر الذي يشاركه همومه وأحزانه، ووجده يعيش ظروفه نفسها من الألم والفقد والحرمان والشكوى، فوجد فيه المتنفس لما يعانيه، وهذا راجع إلى نفس نصيب الحساسة المشفقة المحبة للمشاركة والمواساة، ومقاسمة الآخرين همومهم، والتخفيف عنهم بعض ما يعانونه.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح،124.

[2] نفسه ، 130.

أما الطائر الآخر الذي استعان به نصيب، وحمّله همومه، وشاركه مآسيه وآهاته، فهو **القطا**. وقد استخدمها مرة واحدة، حين صوّر حاله بعد أن فارقته ليلى العامرية وتركته وحيداً لا معين له، ولا مخفف لأحزانه، بصورة القطاة التي وقعت في شرك وتركت صغارها في عشهم، دون معين أو مساعدة. يقول[1]: [الوافر]

كأن القلبَ ليلة قيل يُغدى — بليلى العامرية أو يراحُ
قطاةٌ عزّها شَرَكٌ فباتت — تجاذِبُه وقد علق الجناحُ
لها فرخان قد تُركا بوكرٍ — فعشُّهما تُصفّقه الرياحُ
إذا سمعا هبوب الريح نصّا — وقد أودى به القَدَرُ المتاحُ
فلا في الليل نالت ما تُرجيّ — ولا في الصبح كان لها براحُ

وهناك طائر ثالث استخدمه نصيب لوصف حاله هو **الغراب**، ومعلوم ما لهذا الطائر من أثر في التشاؤم؛ إذ يُعدّونه من الصور التي إن ذُكرت فإن ذلك يدل على البين والفراق، وقد ذكره نصيب مرة واحدة في شعره، حين أخذ يزجر هذا الغصن الذي وقف عليه الغراب، حيث زجر كلمة (البان) بأنها بَيْنٌ، وهو الخوف من أن تفارقه سلامة. يقول[2]: [الطويل]

ألا راع قلبي من سلامةَ أن غدا — غرابٌ على غصنٍ من البانِ ينعبُ
فأزجرُ ذاك البانِ بيناً مواشكاً — وغربة دار ما تداني فيصعُبُ

وبذلك فإن نصباً قد اتخذ من الحمام والقطا و الغراب، قناعاً ورمزاً يبثها شكواه ومرارته، وحزنه وألمه وفقده وحرمانه وكل هذه المعاني التي تدل على نفسيته.

فالحمام للفقد، والقطا للحرمان، والغراب للبَيْن. وما أشد هذه الأمور على نصيب؛ إذ إنه كان يفتقد إلى امرأة بيضاء تكون زوجة له كي يتخلص من عقدة سواده، وهو محروم من أن يعيش في مجتمع يرفضه ويرفض أمثاله، وهو محروم من الاتصال بالجنس الآخر، وهو كذلك يحزن إن افترقت عنه النساء واحتجبت عنه للونه ومنزلته الاجتماعية. إذن لا غرو أن يكون نصيب هو مؤسس هذا الفن، أو أشهر من أسس لشعر وصف الحمام، وإدخاله إلى الأدب العربي. ومن هنا أرى أن نصيباً قد طرح أعباء تجربته النفسية على الطبيعة بمشاهدها؛ وبخاصة الحمام والقطا، مستمداً ذلك من المعتقد الديني القديم

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 74.
[2] نفسه، 65.

بقدسية هذه الطيور، ورأى أنها تشاركه ظروف حياته، ولا أحد غيرها يمكن له أن يمثل هذه الأحاسيس وهذه المشاعر. لذلك فإن تجربته الاجتماعية لها أثر كبير على إحساسه وشعوره، وهذا ما انعكس بشكل واضح على معانيه وألفاظه.

وبعد هذه الجولة في أسلوب نصيب، من حيث الأساليب اللغوية، ولغته، والقاموس الشعري، والرمز، يمكن أن نستنتج بوضوح أن الشاعر قد استخدم هذه الأساليب ليس لذاتها، بل للتعبير عن آلامه وقلقه وحزنه، وشعوره بالمعاناة في هذا المجتمع الذي يستوعب السود، لكنه لا يعطيهم المساواة، ولا يعاملهم باحترام يستحقونه، في ظلال دين يدعو إلى المساواة. لذلك كثرت تعجباته واستفهاماته، وشروطه التي كسا بها شعوره بالألم لما هو فيه.

الفصل الرابع: الصورة الفنية.

1. مفهومها قديماً وحديثاً :

كانت الصورة عند النقاد القدماء تقوم على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وقالوا إنها إيراد المعنى الواحد بطرائق مختلفة في وضوح الدلالة عليه؛ أي دلالات ومعاني جديدة لا تدل عليها في أصل وضعها اللغوي الذي حدده المعجم لها، وأَلِفه الناس[1].

وكانت الصورة وفق هذا التصور، تخلق الاتزان اللطيف في العمل الشعري، وتضفي عليه وشاحاً من الجمال والرونق، إذا ابتعدت عن الإغراق، واستُخدمت استخداماً طبيعياً لا تكلف فيه[2].

واقتران الشعر بالصورة قديم جداً؛ فالإنسان مذ وعي لنفسه مال إلى التصوير، ليعبّر عن مكنونات هذه النفس[3].

والصورة تشكيل لغوي، يكوّنها الخيال الخاص بالفنان، من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب مالا يمكن إغفاله من الصور الحسيّة والعقلية[4].

وتأتي قيمة الشعر ليس فقط في الموسيقى؛ لأن نشاط الشاعر لا يقف عندها فقط، بل تبرز مقدرته الفنية في التشكيل المكاني، أي الصورة. لأن الشاعر يستغل الصورة المكانية، في خلق توافق نفسي بينه وبين العالم الخارجيّ، فهي تمثل المكان النفسي للشاعر[5].

والصورة في الشعر الحديث، اختلفت عنها في الشعر القديم، وكذلك في استخدامها وأهميتها.

يرى محمد غنيمي هلال أن الشعر الحديث، هو الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل، ومرده إلى الشعور والذوق، لا إلى الفكر[6].

---

[1] بدوي، أحمد أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، 513.

[2] البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري، 42. والسحرتي، مصطفى: الشعر المعاصر على ضوء النقد القديم، 49. وكبّابه، وحيد صبحي: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحسّ، 9. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

[3] الكفراوي، محمد عبد العزيز: الشعر العربي بين الجمود والتطور، 23. نهضة مصر، القاهرة، 1958م.

[4] البطل، علي: الصورة في الشعر العربي، 27.

[5] إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، 64. دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1962م.

[6] النقد الأدبي الحديث، 376.

أي أن الشعر هنا ليس تقليداً للعالم الخارجي، لكنه تقليد لعالم الشعور والوجدان، أي هو عالم الشاعر الذاتي؛ لذلك فإن الشعراء في العصر الحديث ينفرون من الصور في البراهين والإثباتات، ويجب أن يجعل صورهُ جديدة مترابطة، تكشف معنى أعمق من المعنى الظاهر للقصيدة[1].

وقد استكثر الشعراء المحدثون من الرمز والأسطورة، ولم تعد الصورة عندهم تقوم على المجاز وغيره، بل تقوم على تجسيد أفكار ومعان وحالات نفسية، بلون معين من ألوان المشاعر والأحاسيس، وهي تحمل فكراً وعاطفة، فهي رمز وإيحاء.

وصارت الصورة في الشعر الحديث عقلية في أكثر أحوالها، وتعتمد على رسم المشاهد واللوحات الكبرى، وصارت جزءاً من عاطفة الشاعر وشخصيته، وصارت تلج عوالم لم يكن للشعر القديم أن يلج إليها .

2. أهمية الصورة ووظيفتها في الشعر.

إن الشعر لا يمكن أن يُعدّ شعراً إلا عن طريق الصورة[2]، فهي البنية المركزية في الشعر، ووسيلته وروحه وجوهره، وفي الصورة أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة[3]. لذلك فإن الصورة بهذه المنزلة تعدّ مقياساً للموهبة الشعرية والشاعرية الفذّة؛ فالصورة تميز شاعراً عن آخر، وطريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن الشعر القديم[4].

أما وظيفتها، فيمكن أن تنحصر في أمرين: الأول تصوير تجربة الشاعر، ثم إيصالها إلى المتلقين ثانياً.

إن الشاعر يعيش تجربة، فتتولد عنده أفكار وانفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها، فيجد في الصورة الوسيلة المناسبة؛ فالصورة هنا هي الوسيلة الفنية الجوهرية، لنقل التجربة في معناها الكلي والجزئي.

---

[1] عباس، إحسان: **فن الشعر**، 138. دار الثقافة، ط2، بيروت، د.ب.

[2] بدوي، عبد الرحمن: **في الشعر الأوروبي والمعاصر**، 72. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965م.

[3] عباس، إحسان: **فن الشعر**، 230.

[4] نفسه، 230. وهلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، 323.

وهي – الصورة – تمثل أفكار الشاعر وعواطفه، لذلك علينا أن نقف عند عناصر هذه التجربة، والأفكار والعواطف.

وتبقى أفكار الشاعر جامدة إذا لم تتبلور في صوره، لذلك فإن شوقي ضيف يرى أن الشاعر حين يتخذ من الصورة وسيلة لنقل تجربته، إنما يفعل ذلك لأن إحساسه بالكون وروحه، يغاير إحساس الشخص العادي، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير، عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر[1].

وهذه الصورة تبقى قاصرة عن التعبير عن ذات الشاعر وأحاسيسه إن لم يستطع أن يوصلها إلينا.

وهنا يأتي دور المتلقين، وهي وظيفة الصورة الثانية، إذ عليها – الصورة – أن تصل إلى الآخرين؛ لأنها محاولة لإخراج ما بداخل الشاعر، وإيصاله إلينا، فالشعراء مهمتهم أن يثيروا أنفس المتلقين.

إن الصورة هي دائماً موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر؛ لأن أية قصيدة ليست مجرد صورة بل هي في فرض من الفروض صور في سياق، صور ذات علاقة بكل مكونات القصيدة؛ وهذا يعني أن دراسة الصورة بمعزل عن البنية الشعري، تعبر عن فكرة جزئية.

والصورة الشعرية في وصفها الأسمى، ليست تعبيراً منتقى، قُصِدَ به أن يدل على فكرة مجردة، جدد الشاعر معالمها سلفاً، لكنها انبثاق تلقائي حر، يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد، عن لحظة نفسية انفعالية، تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة، من حيث هي مصدرها البعيد العميق . فالصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته.

فالشعور والفكر وُجدا بها، ولم يوجدا من خلالها، وعليه فالشاعر الموهوب يفكر بالصور، لكنه ليس يجمع التلفيقات. والعلاقة بين الأشياء في الصور هو نوع من الكشف القائم على قوة التركيز، ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه، أو نادراً ما ندركه. من هنا تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصورة وتكون حالة الارتياح والتوازن التي تدركنا بعد قراءتها.

---

[1] <u>في النقد الأدبي</u>، 150.

ودلالـة الصـورة هـي علاقـة صـريحة أو ضـمنية بـين تعبيـرين أو أكثـر، تقـام هـذه العلاقة بحيث تضفي على أحد التعابير لوناً من العاطفة، يكشف معناه، ويُعيد خلقه من خلال ارتباطه مع التعبيرات الأخرى.

ولعل الصـور الناجحـة هـي التـي تخاطـب الحـواس، وتتمرد علـى الدلالـة الحرفيـة، وتكشف عن علاقات دقيقة، وتحرك الخيال، وتدرج الحسّ بالمجرد في بنـاء موحد، هـو مـا نتـأثر بـه ونحسَّـه. والشـاعر يفكـر بالصـور لـذلك فـإن: التعبيـر بالصـورة هـو لغـة الشـاعر التلقائية[1].

ومما سبق، فقد تطور مفهوم الصورة الفنيـة إلـى مفهومين: الأول يقف عند حدود الصـورة البيانيـة وهو قديم، والثاني حديث يضـم نوعين آخرين إلـى الصـورة القديمـة، همـا: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً.

فالصـورة الذهنيـة تنبـع مـن كونهـا نتيجـة لعمـل الـذهن الإنسـاني فـي تـأثره بالعمـل الفني، وفهمه له، ويصنف هذا المفهوم الصورة بحسب مادتها إلى صـور بصـرية وسمعية وشمية وذوقيـة ولمسية، فهـي تشكيلات مستمدة مـن عمـل الحـواس، يضـاف إليهـا الصـورة الحركية والعضوية.

أما الصورة باعتبارها رمزاً، فإن هذا التعريف يدرس الصـورة باعتبارهـا تجسد رؤيـة رمزية لأنماط متكررة، كان لأصول لها علاقة بالشعائر والأساطير[2].

ومما سبق يتضح أن التركيز القديم كان على الجانب البياني، بينما ذهب الحديث إلى التوسيع في المجال الذهني والرمزي، وبناء العلاقات التي تدرك بطرق غير مباشرة.

3. الخيال:

هو الملكة التي تستطيع إخراج المعاني على صورة سائغة مبتكرة وهو الذي يلون الأفكار، ويبعث فيها الحياة والحيوية، وتصرف فيها على وجوه شتى لا حصر لها، وهو تصرف يزيد المعاني ألقاً، ويولّد منها دلالات لم تكن تخطر على بال أحد من قبل.

---

[1] عبد الله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**، 17-38.دار المعارف، القاهرة، 1988م.

[2] البطل، علي: **الصورة في الشعر العربي**، 28.

كذلك فإنه ملكة إنسانية يحاول فيها الأديب التسامي على العالم الأول المعيش ، نحو عالم آخر يسمو بكل عناصره، ويتحرر من جميع قيوده، لذلك فإنه الأساس في تشكيل الصورة، والمدخل الطبيعي لها.

والاستخدام اللغوي لهذه الكلمة – كما يقول جابر عصفور – يكمن في القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحسّ [1]، وهكذا صار للكلمة مكانة تفوق قوى العقل الأخرى، لكن يشرط أن تكون الصورة التي تنتجها متآزرة متّسعَة، تتآزر على تصوير الحقيقة[2].

لقد عُني النقاد الغربيون بالخيال؛ فقد عبّر ووردزورث وكوليردج عن الخيال المصاحب للعاطفة، وكان الحظ الأوفى لكوليردج، الذي قسم الخيال إلى قسمين: أولي يتمثل في القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني، وثانوي يعد صدى للأولي، لكنه يختلف عنه في طريقة عمله، لأنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها، ليخرج كل شيء بخلق جديد، إضافة إلى أنه – كوليردج – يرى أن أصالة الشاعر تكمن في الخيال الخاص به[3].

أما وردزورث، فيرى أن الخيال له تأثير في الصورة الشعرية، لأنه يمثل القدرة التي تمتزج بها العناصر المتباعدة في أصلها، والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً[4].

إن الخيال هو قوة تجسد المعاني والأشياء والأشخاص، وتمثلها أمامنا حتى تثير المشاعر والأحاسيس، وبذلك يكون أساسياً في الأدب، وهو الصور التي يخلقها العقل من إحساسات سابقة، وبالتالي فإنه ذاتي شخصي فيه أثر صاحبه وذهنه، كما أنه يتنوع بتنوع الصور التي يستقبلها، فيكون منها صوراً سمعية وبصرية ولمسيه وحركية وذوقية.

---

[1] **<u>الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب</u>**، 13. المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م.

[2] هلال، محمد غنيمي: **<u>النقد الأدبي الحديث</u>**، 290.

[3] العشماوي، محمد زكي: **<u>قضايا النقد الأدبي</u>**، 98. وهلال، محمد غنيمي: **<u>النقد الأدبي الحديث</u>**، 391-395.

[4] هلال، محمد غنيمي: **<u>النقد الأدبي الحديث</u>**، 288.

والخيال الممتع – كما يرى شوقي ضيف – هو الخيال الذي تكون فيه الصورة "تامة التكوين، متينة النسيج، محكمة السبك، منسجمة انسجاماً بالغاً. وتكون قبيحة إذا نقصها شيء من السبك" (1).

فالشاعر المجيد لا يحتاج إلى إغراب وتعقيد، إنما يحتاج إلى إحساس عميق بالواقع والحياة، ويكفيه أن يجمع تجربة، تجمع أشتات الشاعر وتجربته في رباط محكم البناء، يوثق الشاعر هذه التجربة، بخيال حيّ نشيط، يعرضها في خلق جديد غير المتعارف عليه.

ويرى السعيد الورقي أن الخيال في الشعر الحديث، أصبح قوة خلق تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة؛ فتجمع بين أمور متباعدة كل التباعد، وتجردها من كل واقع حسي يرتبط بها، ثم تربط بينهما فيما وراء الحسّ (2).

كذلك فإن الخيال الشعري لم يعد يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات، أو بأن يتلقى مصادر صوره من الخارج، كما في الخيال القديم، لكنه أصرّ على أن يخلقها بنفسه، وأصبحت الصورة الشعرية صورة تموج بالألوان والأصوات والأضواء والرؤى المتداخلة، وأصبح الشاعر يعتمد على ثقافته الخاصة، أكثر من اعتماده على تجاربه العامة(3).

إن الكلام المشتمل على مسحة من الخيال، يكون أروع وأشد تأثيراً في النفس، من الكلام الذي يكون حقيقة كله؛ ذلك لأن الكلام المشتمل على الخيال يجعل النفس شديدة التأثر بصوره، لذلك فإن أنواع الأدب محتاجة إلى الخيال يلوّنها، ويبث فيها حياة وحركة، ويلقي عليها ظلاً جميلاً.

ونجد عند المازني أن الشاعر في تصويره للمحسوسات إنما شأنه شأن المصوّر، لكنه يستعيض عن ذلك بما يضيفه عليها من عواطفه وأحاسيسه، الأمر الذي يفوق المصوّر، وبذلك فإن الشاعر في صوره لا يسرد، بل يوحي(4).

---

1 **في الأدب والنقد**، 20. دار المعارف، القاهرة، 1999م.

2 **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية** 105. دار المعارف، ط2، القاهرة، 1983م.

3 نفسه، 145.

4 **حصاد الهشيم**، 139. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م.

وقد رأى كوليردج أن العلاقة بين الخيال ووحدة العمل الفني علاقة سببية؛ بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون الخيال، ولا يكون الخيال بدون تحقيق الوحدة، والوحدة هنا التي عناها هي وحدة الشعور والعاطفة[1].

والخيال رديف العاطفة، وعون لها في التحقق والاكتمال؛ إذ يقدم الصور التي تساعد على استفراغها واستنفادها، وهو لا ينشط لتصور الأشياء دون عاطفة، تولّد عنده القدرة على البنية وإقامة العلاقات الجديدة بين الأشياء، فإذا انعدمت العاطفة كان الخيال هزيلاً ضعيفاً.

إنّ كل أدب يثير العواطف، ومما لا شك فيه أن للخيال دخلاً في إثارة تلك العواطف، وكلما كانت العاطفة قوية، احتاجت إلى خيال قوي يُعين عليها. وضعف إحداها يؤثر كثيراً في ضعف الآخر[2].

إن جمال الشعر وروعته موقوفان على مدى الإحساس العاطفة، وقدرة الخيال على تصويرها، لذلك فإن هناك صلات وثيقة بين الخيال و العاطفة؛ فهو الذي يصورها، ويبثها قوية مؤثرة، وقوته مرتبطة بقوة العاطفة، فإن كانت قوية صادقة خلقت خيالاً رائعاً. فالخيال وفق هذا التصور هو السبيل إلى بلورة العاطفة، وتمكينها في نفس المتلقي، ولهذا لا بد أن يكون التعبير عن العاطفة بطريقة غير مباشرة كالإيحاء[3].

وعدّ أحمد الشايب أن مقاييس العاطفة تتمثل في الصدق والقوة والثبات والشمول والسموّ[4].

وتحدث النقاد عن أنواع الخيال؛ فالابتكاري ما يختار عناصره من بين التجارب المعروفة، ويؤلفها اختيارياً في صورة جديدة. والتأليفي الذي ينشأ عن تأمل الأديب وعن خياله اليقظ. والبياني أو التفسيري الذي ينشأ من استخدام الصور البيانية، من خلال إسقاطها على الجماد والنبات، من خلال التجسيد والتشخيص[5].

---

[1] العشماوي، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي**، 98.

[2] أمين، أحمد: **النقد الأدبي**، 37–46. مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة، 1963م.

[3] إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد الأدبي**، 65.

[4] الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**، 190.

[5] نفسه، 214–218.

وحتى تكون الصورة قادرة على التأثير في نفس المتلقي، فلا بد أن يتوافر فيها الانفعال، أو إحساس الشاعر، وإن خلت من هذا العنصر، فإنها ستكون باردة غير مجدية وغير موحية، ولا تترك أثراً في المتلقي.

فالصورة وحدها لا تكفي، والشعر إن خلا من العاطفة والانفعال والخيال ولا يعدو كونه رصف كلام. لأن الشعر الحقيقي هو الذي يثير في نفس المتلقي شعوراً تجاه موقف معين.

إن العواطف أساس من أسس الأدب، وهي التي تجعله خالداً، وهي أوسع مجالاً لتوضيح الشخصية. وحين تدخل العاطفة في الشعور والتعبير، تظهر الشخصية، ويكون الأدب. لأن الأدب أداؤه العواطف، وهو الذي يُحدّث عن شعور الأديب، ويثير شعور القارئ، ويسجل أدق مشاعر الحياة وأعمقها.

مما سبق، يظهر لنا جلياً أن علاقة الخيال بالعاطفة علاقة تآزر وتعاضد، وعلى قدر كبير من الأهمية؛ لأن العاطفة توجه الخيال، وليست قوة الخيال إلا صدى لقوة العاطفة وصدقها. كذلك فإن العلاقة بين الصورة والعاطفة قوية متلازمة؛ فالعاطفة في الشعر إنما تكون في الصورة؛ لأن الصورة بأشكالها ومكوناتها هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر لتجسيد شعوره وأحاسيسه.

إن هذه العناصر مجتمعة تؤدي إلى صورة إن أجاد الشاعر رصفها وسبكها وحياكتها، ونقلها بصدق إحساس دون تكلف أو تقليد أو تعقيد، خرجت إلى المتلقي في أبهى صورة وشكل.

4. الصورة في شعر نصيب.

غني عن البيان أن نصيباً هو شاعر أسود، ومن عمالقة الشعر في العصر الأموي. وقد رأى الدكتور عبده بدوي في حديثه عن الشعراء السود أن خيالهم كان قريباً يتحرك فيما يُعرف بالخيال البياني التفسيري[1]. ثم قال: "والصورة عندهم ملكة متوجه في شعورهم، والإحساس هو الأساس الأول للعمليات الشعرية عندهم. والشاعر الأسود – بسبب الجوانب المؤلمة التي يتعرض لها في المجتمع – فإنّا نراه يبني قصائده بالصورة

[1] الشعراء السود وخصائصهم، 16.

ذات الثقل المخملي المتألق؛ فصورهم بارزة ونضرة في الوقت نفسه، وقد ابتعدوا عن الصور المتحذلقة" [1].

وحين ندقق فيما ورد في ديوان نصيب، نقف أمام تساؤل كبير: هل كانت صورة بيانية فقط؟ وإن كانت بيانية، فمن أين هذا التألق الذي تحدث عنه بدوي؟ وهذا ما سأترك الإجابة عنه للصور الواردة في شعره.

وسوف أتناول الصورة في محورين: الأول الصورة البيانية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية. والثاني الصور القائمة على العلاقات الذهنية التخييلية، ومن ضمنها الحركية والبصرية.

أولاً: الصور البيانية.

بنى نصيب صوره التشبيهية القريبة على أنواع التشبيه المختلفة، كالتشبيه البليغ. كما في قوله[2]: [الوافر]

وإن أكُ حالكاً لوني فإني   لعقلٍ غيرِ ذي سَقَطٍ وعاءُ

فقوله (إني وعاء) تشبيه بليغ قصد به احتواءه على الصفات العقلية المميزة، كما يحتوي الوعاء على ما فيه، تلك الصفات التي لا يحط اللون من قيمتها.

وكذلك في قوله[3]: [الطويل]

هو البدر والناس الكواكب حوله   وهل تشبه البدرَ المنير الكواكبُ

فشبّه سليمان بالبدر في التشبيه البليغ الأول، وشبه الناس بالكواكب في التشبيه البليغ الثاني. وما ذاك إلا لينطلق إلى صورة ذهنية، هي عدم قدرة الكواكب على التشبه البدر في الإنارة.

أما التشبيه المرسل المجمل، ففي قوله[4]: [الطويل]

بدأنَ بنا وابن الليالي كأنه   حسامٌ جَلَتْ عنه العيونُ صقيلُ

---

[1] الشعراء السود وخصائصهم، ، 18.

[2] ديوان نصيب بن رباح، 57.

[3] نفسه، 58.

[4] نفسه، 116.

فقد شبه القمر بالحسام اللامع، وذلك في انحنائه ولمعانه.

ومثل هذه التشبيهات البسيطة المفردة، متناثرة في أبياته، لكنها ليست كثيرة لتشَكل ظاهرة لافتة في شعره. ولا أدري إن كان ابتعاده عن التشبيه، لثقل الواقع عليه، وأن الواقع أدهى من كل تشبيه.

أما في مجال الاستعارة، فكان لها نصيب أيضاً في شعره، ومن ذلك قوله[1]: [الطويل]

أيا دهرُ ما هذا لنا منك مرّةً — عثرتَ فأقصيْتَ الحبيبَ المحبّبا

و أبدلتني من لا أحبّ دنوّه — و أسقيتني صبّاً من العذب مشربا

عثر الدهر، شبه الدهر بإنسان على سبيل الاستعارة المكنية، وكأنه في هذه التكنية يريد أن يحّمل الدهر كل ما لحق به من آلام؛ فالدهر هو الذي عثر به، وهو الذي أقصى الحبيب، وهو الذي أبدله من لا يحب، ومن الذي سقاه المرار، وهذا كله في الاستعارة المكنية.

ويقول كذلك [2]: [الطويل]

إذا اكتحلت عينا مُحِبٍّ بضَوْئِهِ — تجافت به حتى الصباح مضاجعُهْ

فقد جعل الاكتحال بالضوء بدلاً من الكحل، وهي استعارة مكنية، شبه الضوء بالكحل، لأنه يلم إلماماً بالعين، ويجلو لها البصر.

وهذه الاستعارات قليلة أيضاً، شأنها شأن التشبيهات، فإن من يعبّر بالاستعارة إنما يجد الشيء المستعار أكبر من المستعار له، ويبدو أن نصيباً يجد الواقع المرّ، أكبر من كل شيء يمكن أن يُستعار ليعبّر عن هذا الواقع.

أما الكناية، فقد كان لها النصيب الأوفى في شعره، وبخاصة الكناية عن الصفة، ولعله في ذلك يريد أن يجسّم ما يحس به تجسيماً يوحى بأهميته.

والكناية أسلوبٌ التفافيٌ على الحقيقة، ولا أدري إن كانت نفسيته التي لا يتقبّلها الناس مباشرة في المجتمع، قد أوحت إليه بإزواء ما يفكر فيه على حقيقته، وإبرازه في كنايات متنوعة، تفوق الحقيقة جمالاً وتعبيراً.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 72.

[2] نفسه، 103.

ومن كناياته قوله[1]: [الطويل]

فعـاجوا فـأثنوْا بالـذي أنـت أهلُـهُ ولـو سـكتوا أثنـتْ عليـك الحقائـبُ

فأثنت عليك الحقائب كناية عن الكرم، بما تحويه من عطايا الأمير، وهي أبلغ مرات ومرات من قوله إنك كريم.

وقوله [2]: [الطويل]

فقـالوا تركنـاه وفـي كـل ليلـةٍ يُطيـفُ بـه مـن طـالبي العُـرْف راكـبُ

فيطيف الناس به كناية عن كثرة آخذي العطاء، وهذا بالتالي يقود إلى الكرم.

ومن كناياته كذلك قوله[3]: [الطويل]

أبِـتْ نائمـاً، أمـا فـؤادي فهمُّـهُ قليـل، وأمـا مَـسُّ جلـدي فبـاردُ

فمن يبيت نائماً، ومَنْ همّه قليل، فهو مرتاح بقرب الأمير، والتعبيران كناية عن الراحة، وكذلك (مسّ جلدي باردُ) كناية عن التنعّم في كنف الأمير، وهذا أبلغ من قوله إنك كريم وإني مرتاح عندك.

ومن جميل كناياته قوله[4]: [الطويل]

أراكِ طمـوحَ العـين ميالـةَ الهـوى لهـذا وهـذا منـك ودّ ملاطـفُ
فـإن تحملـي ردفـين لا أكُ منهمـا فحُبِّـيَ فـردٌ لسـتُ ممـن يـرادفُ

فعبارة (طموح العين) هي التي تتنقّل بين الرجال، ولا تثبت في هواها عند أحد. وهذا تعبير في غاية الجمال والروعة، وأشرف من أن يصفها بأنها متلونة لا تقر على حال.

ومن كناياته الرائعة قوله[5]: [المنسرح]

لـم يعلـمِ الـنعشُ مـا عليـه مـن الـ (م) ـعُرْفِ ولا الحـاملون مـا حملـوا

---

[1] ديوان نصيب بن رباح 59.
[2] نفسه، ، 59.
[3] نفسه، 77.
[4] نفسه، 105.
[5] نفسه، 113.

(لم يعلم النعش ما عليه) كناية عن عظمة المحمول، وهي كناية تبعث في النفس التفكير بصفات هذا المتوفى العظيمة، حتى إن النعش لا يدري من عليه، ولا الحاملون ما حملوا.

ويقول كذلك[1]: [الطويل]

ألا رُبّ يــوم لــو رمتْنــي رميتُهــا ولكــنّ عهــدي بالنضــال قــديمُ

فعبارة (عهدي بالنضال قديمُ) كناية عن الضعف الآيل بعد القوة؛ فقد كان مناضلاً في مجال النساء، وهو الآن بعيد عن هذا الزمن، ولا شك أن الكناية أفضل من التصريح.

إن العلاقة في الكناية هي علاقة تخيّلية، يتخيلها المرء من التعبير الموجود، وبهذا نجد نُصيباً قد ارتكز على هذه الصور التخييلية القائمة على الكناية لإفصاح عما في نفسه من ظلم المجتمع، فالتفّ التفافاً في التعبير عما يدور في نفسه.

ثانياً: الصور الذهنية.

وسأقف عند الصور البصرية، والصور الحركية، والصور الصوتية السمعية. وكذلك عند الصور التخييلية الكبيرة التي تُدرك بالشرح والتفصيل؛ لبُعد علاقتها ودقتها.

1. الصورة البصرية الجامدة:

إن البصر يعدّ أدّق الحواس حساسية وتأثراً بالواقع المحيط، فبعد طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة، بل إنها أسبق الحواس إلى إدراك هذا الواقع.

وتكون هذه الصورة أقرب شيء إلى كاميرا الفنان، وهي صورة ثابتة تُرى أو تُبصر على شكل لقطة.

يقول نصيب[2]: [الطويل]

وأصبحت من ليلى الغداةَ كناظر من الصبح في أعقاب نجم مُغرِّبِ

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 125.

[2] نفسه،69.

فقد صوّر نفسه بعلاقته مع ليلى، تلك العلاقة التي لا أمل فيها، ولا رجاء فيها، بمشهد إنسان ينظر من الصباح في أعقاب نجم مغرب، فلا هو مدرك النجم، ولا هو منصرف.

ويقول كذلك[1]: [الكامل]

مـن كـان ترفعه منابتُ أصله فبيوت أشعاري جُعلنَ منابتي

فقد أوضح أن الأصل يقوم مقام الدعامة لرفع الإنسان إلى مكان مرتفع، أما هو فلا أصل له يتفاخر به، لكن الصورة أسعفته ليفخر بارتفاعه بأعمدة هي بيوت شعره.

ويقول كذلك[2]: [الطويل]

إليكَ رحلْتُ العيس حتى كأنها قِسِيُّ السُّرى ذبلى بَرَتْها الطرائدُ

فقد صوّر الإبل التي حملته بالهزال والضعف من كثرة الاستعمال للقيا الممدوح، وأسعفته الصورة أيضاً لتشريف هذا المعنى المتداول؛ فصوّرها كأنها قسيّ برتها الخشبة التي يُبرى عليها العود وهي الطريدة.

ومنها قوله كذلك[3]: [الطويل]

كأني إذا لم ألْقَ ليلى مُعلَّقٌ بشيئين أهفو بين سهلٍ وحالقِ

فقد وصف حاله في عدم تواصله مع ليلى، وعدم قدرته على مفارقتها، كأنه معلّق بين سهل وجبل مرتفع؛ فهو يتأرجح لا يصل إلى السهل ولا يستطيع الوصول إلى الجبل.

2. الصورة الحركية:

وهي صورة تشبه المشهد السابق، إلا أنها تقوم على عنصر الحركة، مما يضفي على هذه الصورة حيوية وإفهاماً، وتزيد المعنى وضوحاً وجمالاً.

ومن ذلك قوله[4]: [الطويل]

طَلَعْنَ علينا بين مروة والصفا يَمُرْنَ على البطحاء مورَ السحائبِ

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 73.

2 نفسه، 77.

3 نفسه، 107.

4 نفسه، 71.

فقد رأى مشهد النساء في سعيهنَّ بين الصفا و المروة في حركة بطيئة فيها ثقل، كأنها سحابة تمور مبطئة، وقد أضفت كلمة (يَمُرْنَ) الحركة المطلوبة المرادة من هذا الوصف.

وكقوله[1]: [الطويل]

أضَرَّ بها التهجيرُ حتى كأنّها أكبّ عليها جازرٌ مُتَعرِّقُ

فقد وصف الناقة بالهزال الشديد، من التهجير أي السير في الظهيرة، حتى كأنها قد أكبّ عليها من يقطّع عنها اللحم، ويفصله عن العظم، وهنا نرى الحركة في عملية الإكباب.

ومنها قوله كذلك[2]: [الطويل]

لعلك باكٍ إن تغنّتْ حمامةٌ يميد بها غصن من الريح مائلُ

فقد وصف منظر الحمامة يتمايل بها الغصن، ويريد بذلك أن يبين حال الحمامة في غير استقرار، وبما أن الحمامة استُخدمت ليُسقط نفسه عليها، فإنما يعبر هنا عن عدم استقراره هو.

3. الصورة الصوتيّة:

وقد ركزّ في هذه الصورة على جانبين: الأول أصوات الحمائم ما بين النوح والهديل والهتوف والتغني والترنم، والثاني أصوات الناس في الحديث. لكن القسم الأول كان له النصيب الأوفى.

يقول[3]: [الطويل]

وقد هاجني للشوق نوحُ حمامةٍ هتوفِ الضحى هاجت حماماً فغردا
طروبٍ غدت من حيث باتتْ فباكرت بعولَتَها غصناً من الأثْلِ أغيدا
تغنّت عليه ذاتُ شجوٍ مُرِنّةٌ بصوت يشوق المستهامَ المصيّدا

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 109.

[2] نفسه، 116.

[3] نفسه، 85.

فقد جمع في هذه المقطوعة بين أصوات الحمام في أوضاعه المختلفة؛ فالحمامة تنوح وتهتف في الضحى، وهي طروب أيضاً، تتغنى بصوت فيه ترنم، مما هيّج الحمام فأصبح يُغردّ وهذه الصورة شاقته، فكأن حال هذه الحمائم يشبه حاله.

ويقول كذلك (1): [الطويل]

لقد كـدْتَ تبكـي أن تغّنـتْ حمامـةٌ — علـى ردأةِ الأفنـانِ ناعسـةَ الأصـلِ
تهـزّ بهـا الـريحُ الضـعيفةُ غصـنَها — مـراراً فتُـدني فرعَهـا ثـم تسـتعلي
بهاتِفَـةٍ لا تبـرحُ الـدهر والِهـاً — علـى إثـر إلْـفٍ أو تنـوحُ علـى شـكلِ

فهذه الحمامة تتغنى، وكأنها تنوح على إثر إلفها، وقد جمع إلى هذه الصورة الصوتية، صورة حركية هي اهتزاز الغصن بفعل الريح. وهذه الصورة مكررة، وهي دلالة على اهتزاز موقفه الاجتماعي وعدم استقراره.

4. الصورة اللّونية:

إن اللون أهم ما يستثير البصر ويجذبه. لكن هذه الصورة اللونية لها دلالة خاصة عند نصيب؛ لسواده في مجتمع يرفض هذا اللون، ويعدّه للعبودية.

إن السواد الذي اكتسى به نصيب، جعل منه أداة يدافع فيها عن نفسه، كذلك فإن للبياض مكانته الخاصة عنده؛ إذ إنه كان يرغب في الاقتران بامرأة بيضاء، علّه يغيّر لون السواد عن أبنائه، وكم كان يهزأ بهذا اللون، وكم كان يحزن حين كان يُعيّر به.

يقول في واحدة من مقطعاته(2): [الوافر]

فـإنْ أكُ حالكـاً فالمسـكُ أحـوى — ومـا لسـواد جلـدي مـن دواءِ

أراد هنا أن يدافع عن سواده الذي كان يُعيّر به، فما كان منه إلا أن جاء بلون أسود آخر يُبرز فيه الصفات الحسنة التي يرضاها الناس فيه، فلم يجد أمامه إلا المسك، فصور نفسه في سواده، وأنه يحمل الصفات الخلقية العالية، ويبتعدُ عن الفواحش، مثل المسك، الذي هو أسود اللون، لكنه مرغوب فيه عند الناس، بل يحبونه ويطلبونه، فالعلة ليست بالسواد.

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 119.
2 نفسه، 58.

ولعل نصيباً رأى في سواده علامات الحزن والفقد والليل والظلام والعداوة، إضافة إلى الاضطراب والقلق الدائم وفقدان الأمل. إن هذه المعاني نلمسها من خلال شعره؛ فهذا المجتمع يرفض من كان مثل نصيب لسوادهم، وهذا جعله يمثل في شعره، وفي صورة التي استخدمها، حتى في الرمز الذي اتكأ عليه في رمزية الحمام والقطا؛ فكل هذه الدلائل تشير إلى أنه عانى بشدة تحت وطأة هذا المجتمع.

ويقول في موطن آخر[1]: [الخفيف]

ولـيس يـزري السـواد يومـاً بـذي اللّـ (م) ـــبّ ولا بـــالفتى اللبيـــبِ الأديـــبِ

إن يكـــن للســـواد فـــيّ نَصـــيبٌ فبيـــاضُ الأخـــلاق منـــه نصـــيبي

وها هو يلحّ على هذه الصورة اللونية مرة أخرى؛ فسواده لا يزريه ولا يعيبه. فإن كان له نصيب من اللون الأسود، فإن أخلاقه بيضاء. وهي صورة استخدم فيها اللونين الأكثر بروزاً في شعره، وهما الأبيض والأسود.

ويركز مرة ثانية على سواد المسك، الذي يصور سواده به، يقول[2]: [الطويل]

ومـــا ضَـــرّ أثـــوابي ســـوادي وإننـــي لكالمسكِ لا يسلو عـن المسك ذائِقُـهْ

فكما أن ذائق المسك لا ينساه، ولا يطلب شيئاً غيره إن داوم عليه، فإن الشاعر يؤكد أن ثيابه نقية من سوء الخلق، وأن الناس إذ ينبذونه في المجتمع لسواده، فهذا لأنهم لم يعاملوه معاملة حسنة، فلو كان ذلك، فإنهم لن يمنعوه ولن يقطعوا صلتهم به.

5. الصورة المركّبة:

وهي التي تدرك علاقتها بالشرح والربط العقلي، وتكون عادة تفصيلية طويلة، تميل إلى جانب الكناية، لكنها في تفصيل وشرح وإطالة.

بمعنى أن الصورة هذه يمكن أن تكون معبّرة عن الناحية النفسية للشاعر، أو عن وضع اجتماعي ما، لا يستطيع التعبير عنه مباشرة وقد سمّاها بعضهم "الصورة الخيالية"[3]، حيث يجسّم فيها مشاعره في تركيبة حسّيّة موحية، ومن هذا الإيحاء تبرز العلاقة العقلية التخييلية.

---

1 <u>ديوان نصيب بن رباح</u> ، 71

2 نفسه، 110.

3 إسماعيل، عز الدين: <u>التفسير النفسي للأدب</u>، 67.

ومن ذلك قوله[1]: [الوافر]

كــأنّ القلــبَ ليلــةَ قيــل يُغــدى ... بليلـــــى العامريـــــةِ أو يُـــــراحُ
قطـــاةٌ عزَّهـــا شَـــرَكٌ فباتـــتْ ... تجاذبُــــه وقـــد عَلِـــقَ الجنـــاحُ
لهـــا فرخـــان قـــد تُركـــا بـــوكر ... فعشُّـــــهما تصـــــفِّقِهِ الريـــاحُ
إذا ســـمعا هبـــوب الـــريح نصّـــا ... وقـــد أودى بـــه القَـــدَرُ المتـــاحُ
فـــلا فـــي الليـــل نالـــت مـــا تُرجّـــي ... ولا فـــي الصـــبح كـــان لهـــا بـــراحُ

وهنا يتحدث عن قلبه وإحساسه عندما حانت الليلة التي همّت فيها ليلى بالفراق في صبيحتها، أو في عشيّتها؛ فقد أخذ قلبه يخفق كقطاة وقعت في شرك، فقضت ليلتها تحاول الخلاص، في حين كان جناحاها قد عَلِقا في الشَّرك، وكان لها فرخان في وكرها ضعيفان، إذا سمعا صوت الريح ظنّا أنه صوت جناح الأم، فتطلعا إليها، لكن القدر قد كتب الهلاك لهذا العش، ولتلك الأم.

فهذه الصورة لم يصنعها خيال الشاعر إلا ليتحدث عن مشاعره؛ فهي صورة حسيّة، يبين هذا الصراع المرير بين هاجس مخيف هو الفراق، وبين أمل في بطلانه، حتى ينجلي الأمر على حقيقية الفراق، فينحل الصراع إلى خيبة أمل وشعور بالضياع.

ولا مجال هنا للمزاودة على أن هذه الصورة هي أجمل بكثير، وأبعد أثراً في النفس من قوله إنه حائر قلق خائف.

ومن ذلك قوله [2]: [الطويل]

أقـــول لركـــبٍ قـــافلين رأيـــتُهمْ ... قفـــا ذات أوشـــال ومـــولاك قـــاربُ
قفـوا خبرونـــي عـــن ســـليمان إننـــي ... لمعروفـــــه مـــــن آل ودّان طالـــــبُ
فعـــاجوا فـــأثنوْا بالـــذي أنـــت أهلـــه ... ولـــو ســـكتوا أثنـــت عليـــك الحقائـــبُ
فقـــالوا تركنـــاه وفـــي كـــل ليلـــة ... يطيـــف بـــه مـــن طـــالبي العُـــرف راكـــبُ

يريد الشاعر أن يتحدث عن كرم سليمان بن عبد الملك، وكان بإمكانه أن يقول كغيره من الشعراء: كفك كالغيث، وأنت كالبحر إلى غير ذلك. لكنه لم يفعل، بل أعمل خياله في صورة يقول فيها إنه رأى ركباً قافلين من عند سليمان، فطلب منهم أن يخبروه عن هذا الممدوح، فأثنوا عليه بما هو أهله، وقالوا إنهم تركوه، وفي كل ليلة يأتيه طلاّب

[1] ديوان نصيب بن رباح، 74.
[2] نفسه، 59.

المعروف، فكان هذا مدحهم، ولو لم يفعلوا لنطقت الحقائب المليئة بعطايا سليمان مثنية عليه. ولا شك أن هذه الصورة أكثر إبداعاً، وأعمق أثراً من المباشرة.

ومن مثل هذه الصور حديثه عن الحمام في أكثر من ثماني مقطوعات، كلها تتحدث عن حمامة تنوح على غصن يتحرك بسبب الريح، وكأنه يقول إن وضعه الاجتماعي في مهب الريح مثل هذه الحمامة.

يقول [1]: [الطويل]

لعلك باكٍ إن تغنَّتْ حمامةٌ يميدُ بها غصنٌ من الريحِ مائلُ

من الوُرق يدعوها إلى شجوها الضحى فتبكي وتبكي حين تدنو الأصائلُ

وقد طرق نصيب ما يسميه النقاد المحدثون (تبادل معطيات الحواس)، وهو في باب الصورة أليق.

يقول [2]: [الطويل]

كأن على أنيابها الخمرَ شابَها بماء الندى من آخر الليل غابقُ

وما ذقتُه إلا بعيني تفرساً كما شِيم من أعلى السحابةِ بارقُ

ومعروف أن الذوق للسان، لكنه ذاقه بعينه، وهذا يدل على بعده عن المحبوب، أو على عفته وقناعته.

ومن خلال دراسة الصورة لاحظت أموراً، منها: أنه لم يتكئ على الصورة البيانية التي تحدث عنها الدكتور عبده بدوي عن السود، فلعله لم يجد في الصورة البيانية ما يشفي غليله، أو لأن البيان قريب من المباشرة، وهو في مجتمع ينبذ السود، فلا بد من الالتفاف على الواقع بالموارية والكناية والتصوير.

ثم إنه استخدم الكناية، وكان لها نصيب وافر في صورة العقلية، إضافة إلى أنه اعتمد على الصور العقلية والخيالية التي تدرك بعد طول تفكير وتحليل، في وصف نفسيته وحاله في المجتمع.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 116.

[2] نفسه، 108.

وإذا انتقلنا للحديث عن الانفعال عند نصيب، نجد أن الدكتور عبده بدوي قد ذكر أن شعرهم – السود – "شيء زنجي" [1]؛ أي أن شعر السود فيه انفعال في أكثره، فهو رعشة القلب، والاستجابة السريعة[2]. وبيّن أن هناك انفعالات في شعرهم ذات طابع إنساني، تكسب الشعر صفة الخلود، مثل الكثير من شعر نصيب، الذي يسمو الانفعال، ودرجته في شعره [3].

ونصيب ليس بدعاً من الشعراء؛ فقد قال بعض الشعر لإرضاء الأمراء والخلفاء، وبالتالي لم تكن عاطفته في هذا الشعر على مستوى واحد في الصدق؛ إذ إنه في مديحه لعبد العزيز بن مروان تكادُ تحسّ بالصدق في كل كلمة؛ فعبد العزيز هو الذي انتشله من مهانة العبودية، وحرره وجالسه وسامره، وأغدق عليه العطايا. أما الباقي، فهو من باب المجاملة والواجب، أكثر منه انفعالاً وصدقاً.

وأما شعره في النسيب فتُحسّ خلاله بالحرمان الذي يعانيه؛ فيصوّر نفسه صادقاً كحمامة تلعب الريح بها، تنوح في إثر إلفها. ولم يأت بصورة الحمام النائح إلا في قصائد النسيب ومقطعاته.

وفي قصيدة رثاء عبد العزيز، فإن الحال تشبه مديحه، فهو صادق فيها للأسباب التي ذكرتها.

أما شعر الحكمة، ففيه الصدق الانفعالي؛ لأنه من تجربته في الحياة، وما أغناها من تجربة!

وحين يتحدث عن لونه، يتدفق الصدق والمرارة معاً، بفعل ما سببه له السواد من ازدراء الناس، وقلق في مكانته الاجتماعية.

---

[1] **الشعراء السود وخصائصهم**، 306.

[2] نفسه 299.

[3] نفسه، 300.

الفصل الخامس: البنية الإيقاعية.

الموسيقى في مجملها وزن وقافية، وهذا في تقسيمها الشكلي، أما في التقسيم النوعي، فهي موسيقى خارجية وداخلية.

عدّ النقاد الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية، أما الموسيقى الداخلية، فتكمن في اختيار الكلمات، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، التي بها يتمايز الشعراء[1].

وقد ذهب ابن رشيق إلى "أن الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مستقل عن القافية، وجالب لها ضرورة. ولا يسمى شعراً حتى تكون قافية ويكون له وزن[2]. وذهب أحد المحدثين إلى اعتبار الشعر لوناً من ألوان الموسيقى، وليس جزءاً منها"[3].

وعن ارتباط الشعر بالموسيقى، يقول أحمد أمين: "إن الشعر يحلو بالموسيقى الجيدة، ويضعف إذا كانت موسيقاه غير جيدة. والوزن الموسيقى ذو حظ عظيم، في أن يُكسب الشعر الخلود" [4].

"والشعر كلام موزن مقفّى، والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة، تنسجم مع المقاطع الأخرى، لتتكون فيها جميعاً السلسلة المتصلة الحلقات، التي تنتهي بأصوات بعينها تسمى القافية " [5].

والشعر العربي لا يستعير موسيقاه من فن أخر هو الموسيقى، بل يستمد موسيقاه من مادة صياغته ذاتها وهي اللغة؛ فالوزن الشعري أو النظم وسيلة أخرى تملكها اللغة، لاستخراج ما تعجز عنه الألفاظ. بل إن الموسيقى الشعرية تعد إحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها[6].

كان الشاعر القديم يهتم بإرضاء الأذن؛ فقد كان يعلم أن الأذن تتوقع عند سماع الشعر، صورة صوتية خاصة، تطرب لسلامتها، وتضطرب لاضطرابها[7].

---

[1] ضيف، شوقي: **في النقد الأدبي**، 95-97.

[2] **العمدة**، 243/1.

[3] أبو الخشب، إبراهيم علي: **في محيط النقد الأدبي**، 141. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.

[4] **النقد الأدبي**، 71.

[5] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، 13. مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، 2010م.

[6] مندور، محمد: **الأدب وفنونه**، 26.

[7] الكفراوي، محمد عبد العزيز: **الشعر العربي بين الجمود والتطور**، 23.

ويأتي تعدد أوزان الشعر العربي لصورها الكثيرة، لتحمل هموم الشاعر العربي في أحواله النفسية المختلفة، حتى وإن رأى بعضهم أن سبب هذا التعدد، هو أن حياتهم لم تعرف الاستقرار، ولا المساكن الثابتة [1].

إذن لا يوجد شعر بدون موسيقى، يتجلى فيها جوهرة وجوّه الزاخر بالنغم. موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين بقواها الخفيّة، فتنتشر في نفوسهم موجات من الانفعال بتناغمهم معها[2].

شغلت قضيته العلاقة بين الموسيقى والمعنى النقاد؛ فقد رأى كثير من النقاد أن للموسيقى صلة قوية بالمعنى أو بالغرض الذي يقصد إليه الشاعر، لهذا كان لكل باب من أبواب الشعر ألفاظه التي تناسبه من رخاوة ولين، وعذوبة ورقّة.

ورأى هؤلاء النقاد أن الشاعر في حالة الجزع واليأس، يختار الأوزان الطويلة، كثيرة المقاطع، يصبّ فيها أشجانه، لينفّس عنه حزنه. ورأوا أن المدح أجدر به أن يكون في القصائد الطويلة، والبحور كثيرة المقاطع. والغزل أحرى به أن يُنظم في بحور قصيرة أو متوسطة.

ورأوا كذلك أن بحور الشعر لها دلالاتها بالنسبة للغرض؛ فالطويل يتسع لكثير من المعاني كالفخر والوصف، والكامل يصلح لأكثر الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء، والخفيف يصلح للتصرف في المعاني. والوافر ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته. وذهبوا إلى أن لكل عاطفة أو معنى نفحة خاصة في الموسيقى، هي أليق به، وأقدرُ على تعبيره، حتى إن الشاعر حين يُعبّر عن نفسه من خلال الوزن المعين، إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال تناسباً مع حالته الشعورية النفسية [3]. وفي مقابل هؤلاء وجدنا عدداً من النقاد يرفض فكرة ربط المعنى بالوزن؛ ويرون أن القدماء من شعراء العرب لم

---

[1] ضيف، شوقي: **في النقد الأدبي**، 101.

[2] ضيف، شوقي: **فصول في الشعر ونقده**، 28. دار المعارف، ط3، القاهرة، 1988م.

[3] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، 167. وبدوي، أحمد: **أسس النقد الأدبي**، 343. وأبو الخشب، إبراهيم علي: **في محيط النقد الأدبي**، 143. وإسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، 59، والشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**، 322.

يتخذوا لكل موضوع وزناً خاصاً، فكانوا ينظمون في كل الموضوعات، وعلى كل البحور [1].

وفي العصر الحديث أدرك الشعراء المعاصرون أهمية التشكيل الموسيقي؛ فحاولوا أن يخرجوا من إطار الشكل القديم للقصيدة، إلى شكل جديد تكون في الصورة الموسيقية للقصيدة، خاضعة بشكل مباشر للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، أي تصبح القصيدة صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام وتفترق، محدثة نوعاً من الإيقاع الكلي، الذي يترك في النفس أثراً بالغاً[2].

أما القافية، فهي من لوازم الشعر العربي، وجزء من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة الموسيقية، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها[3].

والعربية لغة قياسية رنّانة، يجب أن يُراعى فيها القياس والرّنّة، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذّر وجوده في اللغات الأخرى، فإذا وقع الاضطراب في القافية، أساءت بشدة إلى القصيدة؛ لأن طنينها يبقى في الأذن أكثر من أية كلمة أخرى في البيت؛ بمعنى أنها آخر ما يطرق السمع من البيت[4].

و"القافية في حد ذاتها أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات، وهذا التكرار جزء من الموسيقى الشعرية؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة " [5].

ويرى محمد غنيمي هلال أن القافية ذات سلطان وقيمة موسيقية، يفوق في اللغة العربية ما يقابلها في اللغات الأخرى[6]. ولما كانت القافية بهذه الأهمية، فقد ركز النقاد

---

[1] بكار، يوسف: **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري** 341. دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م. وعياد، شكري: **موسيقى الشعر العربي**، 18. دار المعرفة، القاهرة، 1986م. وضيف، شوقي: **في النقد الأدبي**، 152. وهلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث** 441.

[2] إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، 60. والورقي، السعيد: **لغة الشعر العربي الحديث**، 219.

[3] الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**، 325.

[4] بدوي، أحمد: **أسس النقد الأدبي**، 396. والكفراوي؛ محمد عبد العزيز: **الشعر العربي بين الجمود والتطور**، 23.

[5] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، 233.

[6] **النقد الأدبي الحديث**، 444.

على أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج، وأن تقصد لتعبير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها[1].

كما تحدث بعض النقاد عن حروف جميلة الجرس، لذيذة النغم في القافية، مثل: الباء والدال والراء والعين واللام، بخلاف الثاء والذال والصاد والغين. وقالوا إن القاف تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، والميم و اللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب[2].

والذي أذهب إليه أن الشاعر إن كان يقصد أحياناً اختيار قافية مناسبة ترق في موطن الرقّة، وتشتد في مواطن الشدة، إلا أن ذلك لم يكن مطلقاً؛ بل كان الشاعر غالباً ينظم بعفوية ويتبع انفعاله. كما أذهب إلى أن الشاعر لم يكن يختار بحراً معيناً لموضوع معين، فإن عبّر بعض النقاد عن علاقةٍ بين الموضوع والوزن؛ فإن ذلك من باب التقريب وليس الدقة، ويكفي أن نمثل على ذلك بقصيدة فتح عمورية لأبي تمام، وهي قصيدة في الحرب، فلم تكن على واحد من الحروف الثقيلة، بل كانت على حرف الباء ، الذي قال النقاد إنه يصلح للغزل.

وبالانتقال إلى الموسيقى الداخلية؛ فإن النقاد لم يتحدثوا عنها بما تستحق؛ لأن "وراء هذه الموسيقى الظاهرة، موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات" [3].

وتقوم الموسيقى الداخلية على أوزان متنوعة تُكرّر بطريقة خاصة، كما تقوم على فن البديع اللفظي، الذي يُعد شديد الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس إلا تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام، حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه. ويقوم على مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها، ومهما تعددت أنواعه، فإن ما يجمع بينها جميعاً، العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ على الأسماع.

---

[1] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، 86.

[2] الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**، 325. والبستاني، **ترجمة الإلياذة**، 95 مطبعة الهلال، القاهرة، 1954.

[3] ضيف، شوقي: **في النقد الأدبي**، 95.

والأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان مثل الجناس والسجع والترديد والطباق والمقابلة والتكرار وغيرها[1].

وإذا انطلقنا للحديث عن الموسيقى بنوعيها عند الشعراء السود، فإننا نجد أن الدكتور عبده بدوي يذهب إلى أن عقدة اللون كانت وراء التوتر في الإيقاعات المتألقة للقصيدة، واختيار الأوزان القصيرة، ونظام المقطوعات. وكانوا يحرصون على الوزن والقافية، وأساليب التكرار والتصريع، وإن شعرهم فيه ما يشبه إيقاع الآلات الموسيقية البسيطة، وإن البحور الشعرية التي استخدموها تتوافق مع توترهم وحركتهم السريعة[2].

إن هذا كله اجتهاد لا أكثر من عبده بدوي؛ وأخالفه الرأي هنا وبخاصة عند نصيب الذي وضع له نصيباً من الدراسة، فشعر نصيب فيه من الأوزان الطويلة الكثير إلى جانب الأوزان القصيرة، وهذا ما سأدرسه في ما يأتي.

الموسيقى في شعر نصيب:

أولاً: الموسيقى الخارجيّة.

البحر	التكرار
الطويـــــــــل	109
الـــــــــوافر	23
البســـــــيط	12
الكامـــــــل	5
الخفيـــــــف	4
المتقـــــــارب	3
المنســـــــرح	2
الرجـــــــز	2
الســـــــريع	1
المجموع	**161**

[1] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، 45.

[2] الشعراء السود وخصائصهم، 11-17.

في نظرة إلى هذا الجدول، يتبين لنا أن القصائد والمقطعات التي صاغها شاعرنا على البحور الطويلة (153) أي ما نسبته (95%)، في حين اعتمد على البحور القصيرة في ثماني مقطوعات وقصائد، بما يعادل (5%) فقط.

وهذا واقع يتعارض مع ما ذهب إليه بدوي، من اعتماد الشعراء السود ومنهم نُصيب، على البحور القصيرة نتيجة توترهم وقلقهم.

أما القافية، فكانت كما في الجدول الآتي:

الحرف	التكرار
ب	32
ل	29
م	22
د	21
ر	20
ق	8
ف	6
ن	6
ء	4
ع	4
ح	2
ت	2
ض	2
ك	1
هـ	1
ي	1
المجموع	**161**

اتسقت القافية مع ما تحدث عنه النقاد، من اختيار حروف سهلة، حتى إن الباء واللام والميم والدال والراء التي تعد من الحروف السهلة، اعتمد عليها بما يقارب (77%).

أما الغرض وعلاقته بالوزن، فلن أقف عند تطبيق ذلك في شعر نصيب؛ لأنني لم أكن مع هذا الرأي الذي يربط بينهما.

ثانياً: الموسيقى الداخلية.

لما كانت الموسيقى الداخلية تقوم على اختيار الألفاظ ذات الطابع الإيقاعي، سواء بنفسها أو بمجاورتها لغيرها، فإن في هذا الاختيار اختياراً لألفاظ خاصة، أو تصديراً، أو تصريحاً، أو تقسيماً، أو تكراراً أو مقابلة وغير ذلك. وكل واحدة منها تؤدي دوراً موسيقياً خاصاً بها.

فإذا تناولنا التكرار؛ فإن ما يلفت النظر، أنه لا تكاد تخلو قصيدة أو مقطوعة من التكرار، حتى وإن كانت من الأبيات المفردة، ولربما كان اعتماده على عنصر التكرار لغاية موسيقية، ولكن أكبر الظن أنه القلق الدائم، والحرقة الدائمة في صدره، تملي عليه تأكيد ما يقول عن طريق التكرار، وأياً كان الصحيح، فقد أدى التكرار لوناً من الموسيقى؛ لأن الإنسان بطبعه يميل إلى المألوف، ويرتاح إليه، وحين تمر كلمة ثم تكرر بنفسها، أو بتصريف من تصريفاتها، فإن الأذن ترتاح لذلك. ومن الأمثلة الواضحة على تكرار نصيب، قوله[1]: [الطويل]

بزينب ألْمِمْ قبل أن يرحل الركبُ — وقل إن تملّينا فما ملّكِ القلبُ
وقل إنّ قربَ الدار يطلُبُه العدى — قديماً ونأي الدار يطلُبُه القربُ
وقل إن تَنَلْ بالودّ منكِ محبةً — فلا مثل ما لاقيتُ من حبكمْ حبُّ
وقل في تجنيها لك الذنب إنما — عتابك من عاتبت فيما له عتبُ

ففي البيت الأول كرر (تملّينا) في صيغة (ملّكِ)، وفي البيت الثاني (قرب) بصورة (القرب) وفي البيت الثالث (حبكم) في صورة (حُب)، وفي البيت الرابع نلحظ تكرار (عتابك) ثلاث مرات بصورها واشتقاقاتها، ويمضي هكذا في معظم أبيات القصيدة.

ويقول أيضاً[2]: [الطويل]

وفي الرّكب جثماني ونفسي رهينةٌ — لزينبَ لم أذهبْ بها حين أذهبُ
فبانت ولا يُنسيكها النأي إنها — على نأيها نصبٌ لقلبك مُنصبُ

فكرر (أذهب) مرتين في البيت الأول، وفي البيت الثاني كلمة (النأي) في صورة (نأيها)، وكرر كلمة (نصب) في صورة (مُنصب).

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 60.
[2] نفسه، 66.

ويقول كذلك[1]: [الطويل]

طَلَعْنَ علينا بين مروة والصفا يَمُرْنَ على البطحاء مَوْرَ السحائبِ
وكِدْنَ لعمر الله يُحدِثْنَ فتنة لمختشعٍ من خشية الله تائبِ

فكرر (المور) مرتين، وفي البيت الثاني كرر (الخشية) في صورة (مختشع).

ولأن التكرار يشكل ظاهرة في شعره، فقد اكتفيت بما سبق من أمثلة، مع كثرتها.

أما التصريع؛ فقد بلغ ستاً وعشرين مرة، ما بين قصيدة ومقطوعة، ومعلوم أن التصريع له وقع موسيقى في الأذن؛ إذ فيه تكرار النغمة التي تعودت عليها الأذن في صدر البيت.

ومن التصريع قوله[2]: [الطويل]

بزينب ألمِمْ قبل أن يرحلَ الركْبُ وقُلْ إن تملينا فما ملَّكِ القلْبُ

وقوله[3]: [الطويل]

ألا أيها الربع المقيم بعُنببِ سقتك الغوادي من مُراح ومَعزَبِ

وقد ورد التصريع في المقطعات، حتى في البيت المفرد، كقوله[4]: [الطويل]

عفا واسطٌ من أهله فالضوارِبُ فمَدْفَعُ راماتٍ فَنِصْعٌ فغارِبُ

وقوله[5]: [السريع]

أقفَرَ من آل سعدى الكثيبُ فالسفْحُ من ذات السَّنا فالطّلوُبُ

أما التصدير؛ فهو لون من التكرار أيضاً، يقوم على تكرار كلمة بعينها، الأولى في الشعر الأول، والثانية في الشطر الثاني، وبذلك يتفق مع التكرار العادي، إلا أن التكرار قد يكون في الشعر نفسه.

---

1 <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 71.

2 نفسه، 60.

3 نفسه، 62.

4 نفسه، 67. واسط: في حمى ضريّة بالبادية. الحموي، ياقوت: **<u>معجم البلدان</u>**، 348/5. ونَصْعٌ: جبال سود بين ينبع والصفراء لبني ضمرة. الحموي، ياقوت: **<u>معجم البلدان</u>**، 288/5.

5 <u>ديوان نصيب بن رباح</u>، 67. الطّلوب: اسم لبئر على الطريق بين مكة والمدينة. الحموي، ياقوت، **<u>معجم البلدان</u>**، 39/4.

يقول[1]: [الطويل]

فعـاجوا فـأثنوا بالـذي أنـت أهلـه ولـو سـكتوا أثنـتْ عليـك الحقائـبُ

وقوله[2]: [الطويل]

خليلـيّ مـن كعـب ألّمـا هُـديتما بزينـــب لا تَفْقِــدْكُما أبــداً كعـــبُ

وقوله[3]: [الطويل]

فصـدّ ومـا يسـطيعُ صـرمكِ إنّـه ولـو صـدّ رهـن فـي حبالـكِ منشـبُ

ومـن الواضـع أن التكـرار بأنواعـه: العـادي والتصـدير والتصـريع، يُكسـب الكـلام موسيقى ورنّة محببة في الأذن من باب التعود على الشيء المألوف.

أما التقسيم، فهو الموسيقى بعينها، وكأنـه مقاطع موسيقية يعزفها عازف، فيرتـاح إليها السامع؛ لأنها تعطي المتحدث استراحة وتلويناً في الخطاب، وتعطي السامع راحة في السماع.

يقول نُصيب[4]: [البسيط]

مـن ذا ابـنَ ليلـى جـزاك الله مغفـرةً يغنـي مكانـك أو يعطـي الـذي تهـبُ
قـد كـان عنـد ابـن ليلـى غيـر مُعـوزه للفضـل وصـلٌ، وللمعتّـر مرتغـبُ

وقوله[5]: [الطويل]

يحيّـون بسّـامين طـوراً وتـارة يحيّـون عبّاسـين شُـوسَ الحواجـبِ

ومن جميل تقسيمه قوله[6]: [الوافر]

[الوافر]

فـلا فـي الليـل نالـت مـا تُرجّـي ولا فـي الصـبح كـان لهـا بـراحُ

---

1 ديوان نصيب بن رباح، 59.
2 نفسه، 60.
3 نفسه، 61.
4 نفسه، 64.
5 نفسه، 71.
6 نفسه ، 74.

وكذلك قوله[1]: [الطويل]

وإنّـــي لأســـتحيي كثيـــراً وأتقـــي عيونـــاً وأســـتقي المـــودةَ بـــالهجرِ

أما المقابلة، فلها وقعها في الأذن أيضاً؛ لأن الأذن ترتاح للموازنة. ومن ذلك قوله[2]:

[الكامل]

كـــم بـــينَ أســـودَ نـــاطقٍ ببيانـــه ماضـــي الجَنـــان وبـــين أبـــيضَ صـــامتِ

فقد قابل بين الأسود الناطق صاحب البيان، وبين الأبيض الصامت الجبان.

ويقول[3]: [الوافر]

ومثلـــي فـــي رجـــالكمُ قليـــلٌ ومثْلُـــكِ لـــيس يُعـــدمُ فـــي النســـاءِ

فقد قابل بين ندرة أمثاله في الرجال، وبين كثرة أمثالها من النساء.

ومن جيد مقابلاته قوله[4]: [الطويل]

[الطويل]

أجـــودُ عليهـــا بالحـــديث وتـــارةً تجـــود علينـــا بالرُّضـــابِ مـــن الثَّغْـــرِ

ولكن المتأمل في شعر نصيب، يجده ذا باع طويل في تناسق الألفاظ، مما يكسبها موسيقى داخلية رائعة. ومن ذلك قوله[5]: [الطويل]

[الطويل]

تـــرى عجبـــاً فـــي غِبطـــةٍ أن تزورهـــا ونحـــن بهـــا منهـــا أســـرٌّ وأعجـــبُ

فقد اختار هذه الكلمات اللينة بحروفها القريبة الموسيقية، ما بين العين والراء والهاء؛ فالهاء مكررة ثلاث مرات، والنون خمس مرات، والعين مرتين، والباء أربع مرات.

---

[1] ديوان نصيب بن رباح، 97

[2] نفسه ، 73.

[3] نفسه، 58.

[4] نفسه، 97.

[5] نفسه، 61.

وقد كان يمكن لحرف الغين في كلمة (غبطة) أن يزعج الموسيقى اللينة في البيت، لكنه وقع بين عبارتين، كل حروفهما لينة وقريبة وموسيقية.

ومن ذلك قوله أيضاً[1]: [البسيط]

ويــومَ ذي سَــلَمٍ شــاقتْكَ نائحــةٌ ورقــاءُ فــي فَــنَنٍ والــريحُ تضــطربُ

فإن البيت يكاد يضج بالموسيقى، في قوله (ويوم ذي سلم) برَنة تكررت في (شاقتك نائحة)، تكررت أيضاً في (ورقاء في فنن) وتكررت كذلك في (والريح تضطرب).

فقط أحسن اختيار الكلمات، رغم أن اضطراب الريح يوحي بالقلق والخوف، لكن انسجام الألفاظ أعطى نغمة موسيقية واضحة.

وإن النّغم ليكاد يقفز من قوله[2]: [الكامل]

أَرِقَ المحــبّ وعــادَه سَــهَدُهْ لطــوارقِ الهــمّ التــي تَــرِدُهْ
وذكــرتُ مــن رقــتْ لــه كبــدي وأبــى فلــيس تــرِقُ لــي كَبِــدُهْ

فإن اتّساق الألفاظ وتجاورها وخلوها من الكلام الصعب، و الحروف القلقة، قد جلب هذه الموسيقى.

لقد اتكأ الشاعر على الإيقاع في شعره بصورة لافتة، ولعله – كما أسلفت – قد طوّع هذه الموسيقى لحالته النفسية و الاجتماعية ، وحمّلها كل أنواع القلق والهم.

---
1 نفسه، 66.
2 ديوان نصيب بن رباح، 81.

خاتمة بأهم النتائج :

طويلة هي الأيام التي قضيتها في صحبة نصيب بن رباح ، أدرس حياته وشعره لأقف عند المواطن والمؤثرات التي أثرت في بنية قصيدته .

فدرست حياته وما لها من تأثير جليّ على شعره وبخاصة أنه عبد أسود، إضافة إلى موضوعات شعره .

ثم تناولت البنية الفنية للقصيدة والمقطعة، ثم درست لغتها وأسلوبها وما تركه وضعه الاجتماعي من تأثير على شعره .

ودرست كذلك الصورة الفنية في شعره ، منهيًا دراستي بالموسيقى .

- وقد خلصت في نهاية هذه الدراسة إلى أن نصيبًا لم يرثِ أحداً من عائلته، مع أن شاعريته قوية، وأسلوبه رصين، ومقدرته لا يُشك فيها.
- وهو إنسان حساس عانى من عدم الحساسية، فلمَ لا يتوفر في ديوانه من قصائد الرثاء إلا واحدة في عبد العزيز بن مروان؟
- أما في الموضوعات الشعرية ؛ فإنه نظم في مختلف هذه الموضوعات ، لكن الشعر الذي وصل إلينا منها قليل، وبخاصة حين يمدحه أدباء عصره ومن جاء بعدهم من أدباء العرب ومؤرخيهم ونقادهم.
- وهذا يدلل على أن جزءًا كبيرًا من شعره ضاع واندثر ، إضافة إلى نسبة عدد من أشعاره إلى غيره من الشعراء .
- وإن الناظر في مجموع ديوانه يجد أن أكثره مقطعات شعرية وقليلة هي القصائد.
- ومما يلفت النظر أن عددًا من هذه المقطعات الشعرية يمكن ربطها مع بعضها بعضا ، لتشكل قصيدة ؛ لتساويها في الوزن والقافية والغرض الشعري.
- كما وجدت مقطعات شعرية مكونة من شطرة واحدة .

- وفي الأسلوب بينت أن نصيبًا جاءت ألفاظه ليست سهلة في مجملها ، بل جاءت جزلة قوية في مواضع كثيرة في ديوانه ، وهذا يخالف رأي الدكتور عبده بدوي حين تحدث عن لغة الشعراء السود وأسلوبهم ، اللذين رأى فيهما السهولة والبساطة لدرجة أن لغتهم تصل إلى درجة الحكي العاميّ .
- وهناك ظاهرة التكرار في شعره، من حيث تكرار ألفاظ معنية مثل كان ومشتقاتها، أو موضوع ما، مثل: الحمام . إذ ربما كان الشاعر بهذا التكرار يؤكد أن ماضيه كان وانتهى، وهو اليوم في موقع ليس هو الموقع السابق قبل أن يشتهر، وأن الناس يجب أن ينظروا إليه وإلى واقعه الحالي، لا أن يُصّروا على النظر إلى ماضيه، حيث كان رقيقاً تابعاً لأناس هم أسياده.
- وقد تعرضت في هذه الدراسة إلى أن الحمامة كانت رمزًا أو قناعًا حمّله الشاعر همومه وقلقه في الحياة، فهي أيضاً بحاجة إلى دراسة متأنيّة تتناول موضوع الحمام، وتأصيله في الشعر العربي على يد نصيب، ومدلولات هذا الموضوع، وتكراره من الناحية النفسية، والأسلوبية.
- كما أنه استطاع أن يوظف الحمام والقطا في شعره ، لأنه رأى فيهما المثال الذي يستطيع من خلاله أن يسقط همومه النفسية وقلقه في الحياة ، ورأى من خلال هذا المثال أنه يشاركه أحزانه وفقده .
- وقد جاءت صوره خادمة هدفه ، فقد تنوعت بين الصور البيانية والصور العقلية والتخييلية ، ولعل مرد ذلك أن الصور البيانية لم تشفِ غليله من وطأة المجتمع ونظرته التمييزية بين الناس ، فلجأ إلى الصور السمعية والبصرية واللونية وغيرها .
- ومما لاحظت كذلك أنه وازن بين البحور الطويلة والبحور القصيرة ، خلافًا لما ذكره الدكتور عبده بدوي من أن شعر السود يعتمد على السرعة ،

ويعتمد على البحور القصيرة لتماشيها مع طبيعتهم ، كما أنه استخدم الموسيقا بنوعيها في شعره .

- وإن الباحث في مثل هذه الشخصية وفي شعرها ، يجد لزامًا عليه أن يعيد النظر في مجموعة من الزوايا النفسية والأدبية الدفينة ، وهنا تظهر مجموعة من القضايا التي أجد الحاجة ملحة لدراستها . منها : إعادة جمع الديوان مرة ثانية علّ أحد الدارسين تسعفه الظروف للعثور على شعر متناثر هنا وهناك يضاف على الديوان .
- وأجد كذلك الحاجة ماسة لدراسة ظاهرة التكرار في شعره من وجهة نفسية، وربما يمكن دراسة أثر الموروث الديني في شعره .

وفي الختام أسأل الله الذي أعانني على هذه الدراسة، أن يجعلها محل القبول ، وأن يلهم الدارسين لتغطية الجوانب الأخرى من شعره . والله أسأل الهدى والتوفيق والسداد ، إنه نعم المولى ونعم النصير .

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: المصادر.

1. **ابـن الأثيـر**، نصـر الله بـن أبـي الكـرم (ت 637هـ): **المثـل السـائر فـي أدب الكاتـب والشاعر**. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار نهضة مصر، القاهرة. د.ت.

2. **ابن أبي الإصبع**، عبد العظيم بن عبد الواحد (ت 54،هـ): **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**. تحقيق: حفني محمد شرف. لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963م.

3. **الأصفهاني**، أحمد بن الحسين (ت 356هـ): **الأغاني**. تحقيق: إحسان عباس وزميليه. دار صادر، ط 2، بيروت، 2004م.

4. **الباقلاني**، محمد بن الطيّب (ت 403هـ): **إعجاز القرآن**. تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1954م

5. **ابـن تغـري بـردي**، يوسـف الأتـابكي (ت 874 هـ): **النجـوم الزاهـرة فـي ملـوك مصـر والقاهرة**. تحقيق: جمال محرز وفهيم شلتوت. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971.

6. **الجاحظ**، عمرو بن بحر (ت 255هـ): **البيان و التبيين**. تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998م.

7. ــــــــــــ: **الحيـوان**. تحقيـق: عبـد السـلام هـارون. مطبعـة مصـطفى البـابي الحلبي، ط2، القاهرة، 1965م.

8. **الجرجاني**، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471هـ): **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمود محمد شاكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

9. **ابن جعفر**، قدامة (ت 327هـ): **نقد الشعر**. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

10. **الحاتمي**، محمد بن عبد الحسن بن المظفر (ت 388هـ): **حلية المحاضرة في صناعة الشعر وأنواعه**. تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الهلال. بيروت، 1978م.

11. **الحصري القيرواني**، إبراهيم بن علي (ت 413هـ): **زهر الآداب وثمر الألباب**. تحقيق: علي محمد البيجاوي. الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013م.

12. **الحموي**، علي بن حجة (ت 837هـ): **خزانة الأدب وغاية الأرب**. تحقيق: عصام شعيتو. دار مكتبة الهلال، ط 2، بيروت، 1991م.

13. **الحموي**، ياقوت بن عبد الله (ت 622 هـ): **معجم الأدباء**. تحقيق: إحسان عباس. دار الغرب الإسلامي. بيروت، 1993م.

14. ــــــــــــــــ: **معجم البلدان**. دار صادر، بيروت، 1977م .

15. **الخطيب التبريزي**: يحيى بن علي (ت 502هـ): **تهذيب إصلاح المنطق**. تحقيق : فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، بيوت، 1983م.

16. **ابن خلدون**، عبد الرحمن بن محمد (ت 808هـ): **المقدمة**. تحقيق: علي عبد الواحد وافي. دار نهضة مصر، القاهرة، 1960م.

17. **الذهبي**، محمد بن أحمد (748هـ): **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام**. تحقيق: بشار عواد. دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2003م.

18. ــــــــــــــــ: **سير أعلام النبلاء**. تحقيق: شعيب الأرناؤوط. مؤسسة الرسالة، ط11، بيروت، 1996م.

19. **ابن رشيق**، الحسن بن رشيق القيرواني (ت 456هـ): **العمدة في صناعة الشعر ونقده**. تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان. مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م.

20. **ابن سلام الجمحي**، محمد بن سلام (ت 231هـ): **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق: محمود محمد شاكر. دار المدني، القاهرة، 1974م.

21. **ابن سنان الخفاجي**، عبد الله بن محمد (ت 466هـ): **سر الفصاحة**. دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.

22. **ابن سيده**، علي بن إسماعيل الأندلسي (ت 458هـ): **المخصص**. تحقيق: خليل إبراهيم جفّال. دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996م.

23. **السيوطي**، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت 911هـ): **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**. تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم وزميليه. المكتبة العصرية، بيروت، 2004م.

24. **الشنتريني**، محمد بن عبد الملك ابن السراج (ت 459هـ): **جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب**. تحقيق: محمد حسن قزقزان. الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2008م.

25. **الصفدي**، خليل بن أيبك (ت 764هـ): **الوافي بالوفيات**. (ج 7) تحقيق: أوتفرد فاينترت. المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، 1997م.

26. **ابن طباطبا العلوي**، محمد بن أحمد (ت 322هـ): **عيار الشعر**. تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع. دار العلوم للنشر، الرياض، 1985م.

27.**أبو عبيد البكري**، عبد الله بن عبد العزيز (ت 487هـ): **سمط اللآلي**. تحقيق: عبد العزيز الميمني. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936م.

28.**العلوي اليمني**، يحيى بن حمزة (ت 705): **الطراز**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية، بيروت، 2002م.

29.**ابن فارس**، أحمد بن فارس (ت 395هـ): **مقاييس اللغة**. تحقيق: عبد السلام هارون. دار الجيل، ط2، بيروت، 1972م.

30. **الفيروز أبادي**، محمد بن يعقوب (ت 817هـ): **القاموس المحيط**. تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي. دار الرسالة، ط2، بيروت، 2005م.

31.**القاضي الجرجاني**، علي بن عبد العزيز (ت 366هـ): **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي. المكتبة العصرية، بيروت، 1966م.

32.**ابن قتيبة**، عبد الله بن مسلم (ت 276هـ): **الشعر و الشعراء**. تحقيق: أحمد محمد شاكر. دار المعارف، ط2، القاهرة، 1958م.

33.**الكتبي**، محمد بن شاكر (ت 764هـ): **فوات الوفيات والذيل عليها**. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، 1974م.

34.**ابن منظور**، محمد بن مكرم (ت 711هـ): **لسان العرب**. دار صادر، ط6، بيروت، 1997م.

35.____________:**مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر**. (ج 26) تحقيق: محمد راتب حمّوش. دار الفكر، دمشق، 1989م.

36. **ابن منقذ**، أسامة بن مرشد (ت 584هـ): **البديع في نقد الشعر**. تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد. مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1960م.

37. **نصيب بن رباح** (ت 108هـ): **مجموع ديوانه.** جمعه: داود سلّوم. مطبعة الإرشاد، بغداد، 1967م.

38. **أبو هلال العسكري**، الحسن بن عبد الله (ت بعد 395هـ): **ديوان المعاني**. تحقيق: أحمد سليم غانم. دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2003م.

39. ـــــــــــــــــ: **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**. تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1989م.

ثانياً: المراجع :

1. **إسماعيل**، عز الدين: **<u>الأسس الجمالية في النقد العربي</u>**. دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.

2. ـــــــــــــــ: **<u>التفسير النفسي للأدب</u>**. دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1962م.

3. **أمين**، أحمد: **<u>النقد الأدبي</u>**. مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة، 1963م.

4. **أنيس**، إبراهيم: **<u>موسيقى الشعر</u>**. مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، 2010م.

5. **بدوي**، أحمد أحمد: **<u>أسس النقد الأدبي عند العرب</u>**. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1996م.

6. **بدوي**، عبده: **<u>الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي</u>**. دار قباء، القاهرة، 2001م.

7. **بدوي**، عبد الرحمن: **<u>في الشعر الأوروبي والمعاصر</u>**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965م.

8. **البطل**، علي :**<u>الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري</u>**. دار الأندلس ط3، بيروت، 1983م.

9. **بكار**، يوسف: **<u>اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري</u>**. دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م.

10. ــــــــــــــــــــ: **بنـاء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث**. دار الأندلس، ط2، بيروت، 1982م.

11. **حسين**، طه: **حديث الأربعاء**. دار المعارف، ط14، القاهرة، 1993م.

12. **الحوفي**، أحمد: **أدب السياسة في العصر الأموي**. دار القلم، بيروت، 1965م.

13. **أبو الخشب**، إبراهيم علي: **الأدب الأموي – صور رائعة من البيان العربي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977م.

14. ــــــــــــــــــــ: **في محيط النقد الأدبي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.

15. **خفاجي**، محمد عبد المنعم: **الحياة الأدبية في عصر بني أميّة**. دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1987م.

16. **ربابعة**، موسى: **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**. دار الكندي، إربد، الأردن، 2003م.

17. **زراقط**، عبد المجيد: **الشعر الأموي بين الفن والسلطان**. دار الباحث، بيروت، 1983م.

18. **السحرتي**، مصطفى عبد اللطيف: **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث**. تهامة للنشر والتوزيع، ط2، جدّة، 1984م.

19. **الشايب**، أحمد: **الأسلوب مدخل نظري ودراسة تطبيقية**. دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008م.

20. ــــــــــــــــــ: **أصـول النقـد الأدبـي**. مكتبـة النهضـة المصـرية، ط10، القاهرة، 1994م.

21. **ضيف**، شوقي: **العصر الإسلامي**. دار المعارف، ط25، القاهرة، 2008م.

22. ــــــــــــــــــ: **فصـول فـي الشـعر ونقـده**. دار المعـارف، ط3، القـاهرة، 1988م.

23. ــــــــــــــــــ: **في الأدب والنقد**. دار المعارف، القاهرة، 1999م.

24. ــــــــــــــــــ: **في النقد الأدبي**. دار المعارف، ط3، القاهرة، 1990م.

25. **عباس**، إحسان: **فن الشعر**. دار صادر، بيروت، 1996م.

26. **عبد الله**، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**. دار المعارف، القاهرة، 1988م.

27. **عبد المطلب**، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط4، القاهرة، 2012م.

28. **عتيق**، عبد العزيز: **في النقد الأدبي**. دار النهضة العربية، ط2، بيروت، 1972م.

29. **عثمان**، عبد الفتاح: **نظرية الشعر في النقد العربي القديم**. مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.

30. **العشماوي**، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**. دار النهضة العربية، بيروت، 1979م.

31. **عصفور**، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م.

32. **عطوان**، حسين: **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي**. دار الجيل، ط2، بيروت، 1987م.

33. **العقاد**، عباس محمود: **بين الكتب والناس**. دار المعارف، ط3، القاهرة، 1985م.

34. ـــــــــــــــ: **مراجعات في الآداب والفنون**. دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983م.

35. **عمر**، مصطفى علي: **مقالات في النقد الأدبي**. دار المعارف، ط3، القاهرة، 1992م.

36. **عياد**، شكري: **مدخل إلى علم الأسلوب**. المشروع للطباعة، ط2، القاهرة، 1992م.

37. ـــــــــــــــ: **موسيقى الشعر العربي**. دار المعرفة، القاهرة، 1968م.

38. **فيصل**، شكري: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة**. دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1992م.

39. **كبّابه**، وحيد صبحي: **الصورة الفنية في شعر الطائيَيْن بين الانفعال والحسّ**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

40. **الكفراوي**، محمد عبد العزيز: **تاريخ الشعر العربي في صدر الإسلام وعصر بني أميّة**. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1961م.

41. ـــــــــــــــــــــــ: **الشعر العربي بين الجمود والتطور**. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958م.

42. **المازني**، إبراهيم عبد القادر: **حصاد الهشيم**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م.

43. ـــــــــــــــــــــــ، وعباس العقاد: **الديوان في الأدب والنقد**. دار الشعب، ط4، القاهرة، 1997م.

44. **مصلوح**، سعد: **الأسلوب دارسة لغوية إحصائية**. عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1992م.

45. **مندور**، محمد: **الأدب وفنونه**. دار نهضة مصر، ط5، القاهرة، 2006م.

46. **موافي**، عثمان: **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها**. دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 1984م.

47. ـــــــــــــــــــــــ: **من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم**. دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 2000م.

48. **النويهي**، محمد: **قضية الشعر الجديد**. معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1964م.

49. **هدارة**، محمد مصطفى: **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**. دار المعرفة الجامعية، ط3، الإسكندرية، 1981م.

50. ـــــــــــــــــــــــ: **الشعر العربي في القرن الأول الهجري**. دار العلوم العربية، بيروت، 1988م.

51. **هلال**، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**. نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994م.

52. **الورقي**، السعيد بيومي: **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**. دار المعارف، ط2، القاهرة، 1983م.

ثالثًا :الدواوين .

1. **جريـر**، أبـو حـزرة ابـن عطيـة الخطفـي (ت 110): **الـديوان**. شـرحه: محمـد إسـماعيل الصاوي. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ت.

2. **الخطيـب التبريـزي** : **شـرح ديـوان عنتـرة بـن شـداد**. قدم لـه: مجيد طراد. دار الكتـاب العربي، بيروت، 1992م.

3. **عنتـرة بـن شـداد العبسـي**: **الـديوان**. تحقيق محمد سعيد مولوى – المكتب الإسلامي 1970م.

4. **الفرزدق** : همام بن غالب (ت 110 هـ) : **الديوان** . دار صادر ، بيروت .

5. **أبو نواس**، الحسين بن هانئ (ت 198هـ): **الديوان**. دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

6. **مطران**، خليل: **الديوان**. دار الهلال، ط2، القاهرة، 1949م.

رابعاً: المراجع المترجمة

1. **جيرو**، بيير: **الأسلوبية.** ترجمة: منذر عياشي. عين للدراسات والبحوث، ط2، القاهرة، 1994م.

2. **ريتشاردز**، أيغور آرمسترونغ: **مبادئ النقد الأدبي**. ترجمة: محمد مصطفى بدوي. الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، 1963م.

3. **هوميروس**: **الإلياذة**. ترجمة: سليمان البستاني. كلمات عربية للنشر والترجمة، القاهرة، د.ت.

خامساً: الدوريات.

1. **بدران**، عبد الحميد: **المقطعات الشعرية وأصولها وسماتها الفنية**. مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم. العدد 11، 2011م. ص 45

2. **السامرائي**، يونس: **ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي**. مجلة آداب المستنصرية، العدد 8، 1984م. ص 279

Abstract

The Umayyad age was a political, social and intellectual field from its beginning till its end. It is rich with types of culture and sciences, political conflicts, revolts and turmoil among people because of the policy of Umayyad leaders. It is also full of tribal unrest, discrimination between Muslims in the same society, the old and the young, the white and the black, good and bad. It was a discrimination not based on piety. Moreover, it is rich with literary heritage which witnessed all these transformations and recorded them in a each and every detail as it was a great literary again the Arabs' history.

In this part, my study entitled: "Poetic Structure of Nusaib Bin Rabah's Poetry" came to highlight a set of issues related to the poet and his poetry including: one of the black poets' biography since his birth till death who was suffering from a society which discriminated its members on an incorrect base. He was treated badly because of his color by his contemporaries, but the Caliphs gave him privileges when they knew his great value from his works. However, there is still a side in his life which is obscure as he was a black slave whose history was incompletely written like other black men but he retained some of his rights at the ending of his life. Then, in this study, I tried to tackle issues discussed by the poet and found him using common poetic purposes except using satire at all. More interestingly, his collection does not include many poems, but we even find it based on one to seven lines, which is a clear contrast between what his contemporary critics and scholars said and his few poems in this collection and this is an evidence of his loss of poetry on purpose of narrators, or by narrations of other poets or unintentionally.

A lot of ancient and contemporary critics him as an advanced poet in praise, description and other types of styles in addition to not using satire. Perhaps the reason of being away from this latter art is his feeling of interiority among his peers poets and scholars, not having a clan or tribe to defend him, but he had self-esteem without satire or hypocrisy and he was speaking to women behind a cover. However, he knew how to deal with rulers. For instance, his story with the Caliph, Omar Ibn Abdelaziz, when he prevented poets from entering, but with Bin Rabah's insight told the guard that: "I tell my poetry thanking Allah" and then the Caliph allowed him to enter.

If we delved into his poems in detail, we will find him used his poems well yto serve his suffering and the black color dilemma which accompanied him. He did not wrote satire on anyone, praised the white

woman who were chased by his lines anytime he finds a chance to do so. Despite his small number of collections, he showed a strong poetic spirit. As for his praise for the Caliphs and surrounding princes, Abdelaziz Bin Marwan gained the biggest part of this praise as he was the one who saved him from slavery and gave him independent existence and prioritize him over his genius contemporaries.

Bin Rabah wrote a lot in description, wisdom and satire, but what was noticeable really in his writings was that he depended on a , group of birds in that he found some of his case describing using the cat and pigeon to speak about his difficult psychological situation and his grief, so he wrote all that was in his mind and heart in his unjust society at them. With these unjust changes and poetry, Bin Rabah built his poems on the general old form using ordinary styles in the beginning, subject and ending. It is true that his collections do not give us correct judgment on criticism standards in this age, but he used both positive and negative sides in them reaching his purpose with being sure that they need some completion. In addition, his language and style had a function varied according to his purpose as well as his own special structural and terminological dictionary as he presented them for black poets showing that they tend to be colloquial language. When we speak about the imagery, it was like other elements on which Bin Rabah based his poetry showing his sensitive state towards white women whom he sought their love. In return, these imageries were employed to serve his situation towards society and purpose which he did not stop reminding us with expressing his suffering and grief in his life by his imagery. Concerning musicality, it represented a normal pace unlike fast movements of black people or their songs but it was distributed on the short and long stanzas and he did not hesitate in using it to remind the reader with his suffering in his age and following ages till present days. Nusaib Bin Rabah loaded what was in his heart, mind and feelings on his poems representing unattainable two sides of his life which were: women and being black.

فهرس المحتويات

الإهداء	**ب**
الشكر	**ج**
الملخص	**1**
المقدمة	**4**
التمهيد : نصيب بن رباح حياته ومكانته	**8-22**
أولاً : اسمه ونشأته وصفاته	9
1 – اسمه ونسبه	9
2 – كنيته	10
3 – لقبه	10
4 – عائلته	11
5 – صفاته وأخلاقه	13
ثانيًا : علاقته بخلفاء عصره	15
ثالثًا : مكانته الشعرية	17
وفاته	20
رابعًا : ديوانه	21
الفصل الأول : أغراضه الشعرية	**23 – 52**
أولا : المدح	24
ثانيًا : الرثاء	32

ثالثًا : الغزل	38
رابعًا : الفخر	47
خامسًا : موضوعات أخرى	50
الفصل الثاني : البنية الفنية للقصيدة والمقطعة	**53 – 78**
أولا : نظرة القدماء والمحدثين إلى بنية القصيدة	54
ثانيًا : الشكل العام للقصيدة	58
1 – المطالع والمقدمات	58
2 – التخلص والخاتمة وطول القصيدة	60
ثالثًا : الشكل العام للقصيدة عند نصيب	62
رابعًا : بنية المقطعة	70
1 – مفهوم المقطعة لدى النقاد	70
2 – سمات بنية المقطعة لدى نصيب	73
الفصل الثالث : التشكيل اللغوي والأسلوبي	**79 – 99**
مقدمة في الأسلوب	80
الأسلوب عند نصيب	83
اللغة والقاموس الشعري	90
الفصل الرابع : الصورة الفنية	**100– 119**
1 – مفهومها قديمًا وحديثًا	101
2 – أهمية الصورة ووظيفتها في الشعر	102

3 – الخيال	104
4 – الصورة في شعر نصيب	108
الفصل الخامس : البنية الإيقاعية	**131-120**
مقدمة في موسيقى الشعر	121
الموسيقى في شعر نصيب / أولاً : الموسيقى الخارجية	125
ثانيًا : الموسيقى الداخلية	127
الخاتمة	**132**
المصادر والمراجع	**135**
ملخص باللغة الإنجليزية	**148**
فهرس المحتويات	**150**